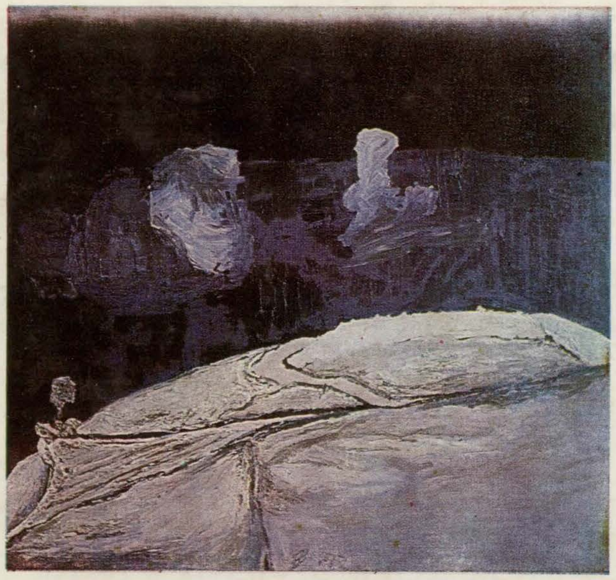


ARTA 72

ANUL XIX NR. 7/1972

**ARTA 7/72**

REDACȚIA

Str. Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.75.61, București

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 16.35.01, București

COLEGIUL REDACȚIONAL

VASILE DRĂGUȚ, ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ, ANATOL MÂNDRESCU, PAUL PETRESCU, MIRCEA POPESCU

COLECTIVUL REDACȚIONAL

REDACTOR ȘEF
Anatol Mândrescu

REDACTOR ȘEF ADJUNCT
Anca Arghir

SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE
Ioan Horga

REDACTORI
Olga Bușneag, Mihai Drișcu, Viorel Harosa, Horia Horșia

CORECTOR
Ingrid Georgescu

PREZENTARE TEHNICĂ
Sanda Gusti

FOTOGRAFII

Nicolae Săndulescu, Eugeniu Lupu, Octavian Stăcescu, Ion Ivan, Maria Videriu, Constantin Nicolae

DIAPOZITIVE

Radu Braun, Octavian Stăcescu, Ion Ivan

PREZENTARE ARTISTICĂ

Mircea Corradino

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din Calea Victoriei 155 București.

Costul unui abonament
pentru întreprinderi și instituții: lei 204 anual (12 apariții); lei 102 – 6 luni;
pentru persoane particulare: lei 180 anual (12 apariții); lei 90 – 6 luni.

Pour l'étranger: Rompresfilatelia, 29, Calea Victoriei, Bucarest, Romania. P.O.X. — Box 2001 — Telex — 011631.
Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros).

40541    Lei 15

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ «ARTA GRAFICĂ», CALEA ȘERBAN VODĂ 133-135, București, România

# ARTA 72

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

| | | | |
|---|---|---|---|
| INFORMAȚII | 1 | Confruntări internaționale, Cadran. Simeze | |
| CONFERINȚA NAȚIONALĂ A PARTIDULUI | 8 | Noi, artiștii cetății | Brăduț Covaliu |
| ORAȘUL | 10 | Civilizație — artă | |
| | 12 | Preliminarii pentru o necesară expresiune a cîmpului artei | Mihai Drișcu |
| TRIBUNA | 20 | O definiție în imagini | Leonid Dimov |
| | 21 | Estetica lui Valéry | Mikel Dufrenne |
| | 25 | Glosă despre spațiu | Anca Arghir |
| DEBUT | 28 | Sorin Dumitrescu | Viorel Harosa |
| SINTEZE ȘI ANALOGII | 29 | Viziunea aristotelică în artă | Titus Mocanu |
| | 30 | Un nou cenaclu: Tulcea | Horia Horșia |
| ATELIER | 32 | Crina Ionescu, Anton Eberwein, Ioan Untch | |
| PROFIL | 38 | Nuni Dona | Olga Bușneag |
| | 40 | Dumitru Ghiață | Ion Jalea |

| | | | |
|---|---|---|---|
| COPERTA | I | Deal, tehnică mixtă | Horia Bernea |
| | IV | Machetă: « Ateliere de creație la București, zona Băneasa ». Premiul I la concursul organizat de Uniunea Artiștilor Plastici și Uniunea Arhitecților din R.S.R. | Arhitecți Constantin Dobre, Victor Ivaneș, Toma Olteanu, Radu Tănăsoiu |

| | | | |
|---|---|---|---|
| INFORMATIONS | 1 | Confrontations internationales. Cadran. Cimaises | |
| LA CONFÉRENCE NATIONALE DU PARTI | 8 | Nous, les artistes de la Cité | Brăduț Covaliu |
| LA VILLE | 10 | Civilisation — art | |
| | 12 | Préliminaires pour une necessaire expansion de l'art | Mihai Drișcu |
| TRIBUNE | 20 | Une definition en images | Leonid Dimov |
| | 21 | L'esthétique de Paul Valéry | Mikel Dufrenne |
| | 25 | Glose sur l'espace | Anca Arghir |
| DÉBUT | 28 | Sorin Dumitrescu | Viorel Harosa |
| SYNTHÈSES ET ANALOGIES | 29 | La vision aristotélique de l'art | Titus Mocanu |
| | 30 | Un nouveau cénacle: Tulcea | Horia Horșia |
| VISITES D'ATELIERS | 32 | Crina Ionescu, Anton Eberwein, Ioan Untch | |
| PROFIL | 38 | Nuni Dona | Olga Bușneag |
| | 40 | Dumitru Ghiață | Ion Jalea |

| | | | |
|---|---|---|---|
| COUVERTURE | I | Colline, technique mixte | Horia Bernea |
| | IV | Maquette: « Ateliers de création à Bucarest, zone Băneasa ». I-er Prix au Concours organisé par l'Union des Arts Plastiques et l'Union des Architectes de la R. S. de Roumanie | Architectes: Constantin Dobre, Victor Ivaneș, Toma Olteanu, Radu Tănăsoiu |

| | | | |
|---|---|---|---|
| СООБЩЕНИЯ | 1 | Международные соревнования. Циферблат. Панно | |
| НАЦИОНАЛЬНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ ПАРТИИ | 8 | Мы, художники-граждане | Брэдуц Ковалиу |
| ГОРОД | 10 | Цивилизация — искусство | |
| | 12 | Подготовка к необходимому расширению поля деятельности искусства | Михай Дришку |
| ТРИБУНА | 20 | Определение в образах | Леонид Димов |
| | 21 | Эстетика Валери | Микел Дюфрен |
| | 25 | Комментарии о пространстве | Анка Аргир |
| ДЕБЮТ | 28 | Сорин Думитреску | Виорел Хароса |
| СИНТЕЗЫ И АНАЛОГИИ | 29 | Аристотелево воззрение в искусстве | Титус Мокану |
| | 30 | Новый художественный кружок в Тульче | Хория Хоршия |
| АТЕЛЬЕ | 32 | Крина Ионеску, Антон Эбервайн, Иоан Унтш | |
| ПРОФИЛЬ | 38 | Нуни Дона. | Ольга Бушняг |
| | 40 | Думитру Гиацэ | Ион Жаля |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ОБЛОЖКИ | I | Холм, Смешанная техника | Хория Берня |
| | IV | Макет: «Творческие ателье в Бухаресте, зона Бэнясэ». Первая премия на конкурсе, организованном Союзом художников и Союзом архитекторов СРР | Арх. Константин Добре, Виктор Иванеш, Тома Олтяну, Раду Тэнэсой |

# CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

## TOKYO

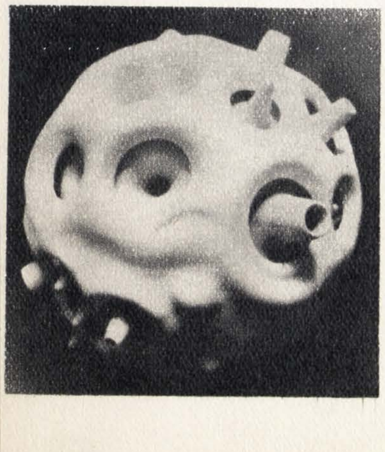
GALLERY SAIKODO
ORIENTAL AND WESTERN ART
IWATSUKI Bldg., 7-16, GINZA6, CHUO-KU, TOKYO, JAPAN

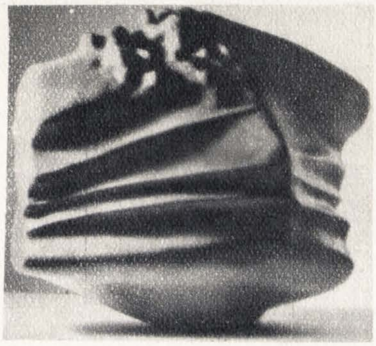
În cursul lunii mai s-a deschis la Tokyo o amplă *Expoziție de pictură, grafică și artă decorativă contemporană românească.*
Expoziția, care a cuprins 299 de lucrări (pictură în ulei, gravură, pictură pe sticlă, pictură pe lemn, tapiserie, ceramică, sticlă, podoabe, bijuterii, lucrări executate în piele, păpuși etc.) aparținînd unui număr de 87 artiști, a fost găzduită în sălile *Galeriei Saikodo* a *Muzeului Central* din capitala Japoniei.

## LONDRA

ACADÉMIE INTERNATIONALE DE LA CÉRAMIQUE
Admise au Statut consultatif de l'UNESCO Musée de l'Ariana (Genève, Suisse)
INTERNATIONAL ACADEMY OF CERAMICS
Consultative statute of the UNESCO Ariana Museum (Geneva, Switzerland)

Între 8 și 11 iunie a avut loc la Londra adunarea generală a *Academiei internaționale pentru ceramică* (cu sediul la Geneva).
Cu acest prilej a fost deschisă la *Victoria and Albert Museum* o amplă expoziție de ceramică — cu peste 1200 lucrări ale unui număr de 400 artiști, membri ai *Academiei*. Din țara noastră au expus Patriciu Mateescu (în ilustrație), Dragoș Gănescu, Costel Badea (în ilustrație) și Dumitru Rădulescu.

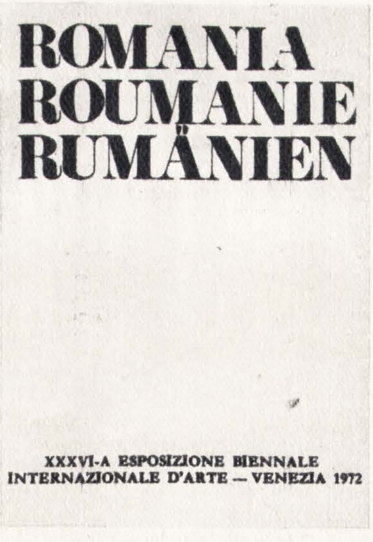




## VENEȚIA

La Biennale di Venezia
Ente autonomo
Esposizione internazionale d'arte

La 11 iunie s-a inaugurat a XXXVI-a ediție a tradiționalei *Bienale Internaționale de artă* de la Veneția.




Pavilionul românesc cuprinde un ansamblu de lucrări în tehnici grafice ale artiștilor Ana-Maria Andronescu, Marcel Chirnoagă, Dumitru Cionca, Ioan Donca, Adrian Dumitrache, Mircea Dumitrescu, Dan Erceanu, Sergiu Georgescu, Hary Guttman, Valentin Th. Ionescu, George Leolea, Vanda Mihuleac, Theodora Moisescu-Stendl, Tiberiu Nicorescu, Ion Panaitescu, Anton Perussi, Ion State, Ion Stendl, Radu Stoica și Iosif Teodorescu, precum și sculpturi de Gheorghe Iliescu-Călinești și Mircea Ștefănescu.
Arta românească este, de asemenea, reprezentată la secțiunea internațională de sculptură a *Bienalei*, prin lucrarea lui Ovidiu Maitec intitulată *Victorie*, sculptură în lemn, precum și la secțiunea internațională de grafică, prin trei xilogravuri de Ethel Lucaci Băiaș, din seria *Migrație*, și trei gravuri în tehnici mixte — *Studiu de relație, Studiu progresiv* și *Studiu comparativ* — de Radu Stoica.

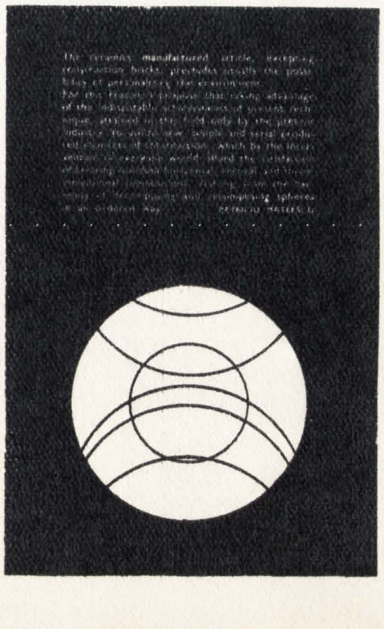
## ZÜRICH

Museum Bellerive
Höschgasse 3
8008 Zürich

Între 2 și 9 iunie a.c., a avut loc la Zürich un *Simpozion internațional al sticlei*, organizat de *Muzeul Bellerive* din Zürich. În cadrul simpozionului au fost prezentate comunicări și au fost executate demonstrații practice privind concepții moderne de prelucrare artistică a sticlei. Demonstrațiile au avut loc la atelierul special amenajat în curtea muzeului. Cu acest prilej a fost organizată în sălile muzeului o expoziție cuprinzînd lucrări executate anterior sau în timpul simpozionului. Din țara noastră au participat la simpozion și la expoziție Zoe Băicoianu, Monica Damian Scurtu și Ovidiu Bubă.

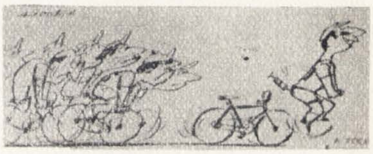
## BRUXELLES

Răspunzînd invitației d-lui J. Andrienne, sculptorul Patriciu Mateescu a prezentat, în cursul lunii iunie, la *Galerie Regard 17* din Bruxelles, o expoziție personală. Expoziția a cuprins 11 lucrări din biscuit de porțelan recent realizate, din seria « Sfere expansive ».



## MONTREAL

A noua ediție a *Salonului internațional de caricatură* din Montreal s-a deschis la 15 iunie, la *Pavilionul internațional al umorului*, pe tema « *Man in his World* » (« *Omul în lumea sa* »).
Caricatura românească este reprezentată printr-o lucrare semnată de Albert Poch. Expoziția a rămas deschisă pînă la 4 septembrie a. c.

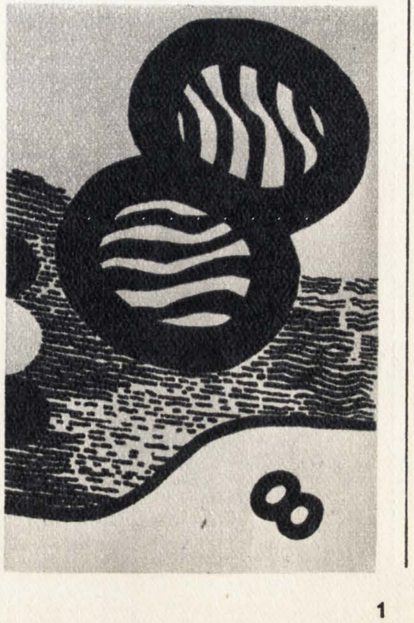


## LENINGRAD

În sălile de expoziție ale *Muzeului Ermitaj* a fost prezentată, între 7 și 30 iulie, expoziția de artă românească (pictură, sculptură, tapiserie), deschisă la începutul anului curent la Varșovia. Expoziția, primită cu interes de publicul și presa leningrădeană, a realizat o trecere în revistă a unor importante etape din evoluția artei moderne și contemporane românești de la Luchian și Paciurea pînă în zilele noastre.

## BRADFORD

La *Art Gallery and Museums* din Bradford (Marea Britanie) s-a deschis, la 30 iunie, a treia ediție a *Bienalei internaționale de gravură.*
Răspunzînd invitației comitetului de organizare a *Bienalei*, Ethel Lucaci Băiaș a expus la recenta ediție a *Bienalei* xilogravura *Migrație I.*



## CRACOVIA

Sub înaltul patronaj al vicepreşedintelui Consiliului de miniştri al Republicii Populare Polone, la 16 mai s-a deschis la Cracovia a patra ediţie a tradiţionalei *Bienale internaţionale de gravură*, organizată de Ministerul culturii şi artelor, Asociaţia artiştilor plastici polonezi şi Consiliul municipal al Cracoviei. În urma selecţiei efectuate de juriu au fost expuse 1020 gravuri semnate de 435 artişti din 55 ţări. Gravura românească a fost reprezentată prin lucrări de Radu Dragomirescu, Mircea Dumitrescu, Valentin Th. Ionescu, Vanda Mihuleac, Theodora Moisescu-Stendl, Valentin Popa, Ion Stendl, Radu Stoica şi Iosif Teodorescu. Juriul internaţional al *Bienalei* a acordat *Marele premiu* norvegianului Per Kleiva, la secţia « Omul şi lumea modernă », iar la secţia lucrărilor pe teme libere, *Marele premiu* a fost atribuit canadianului Kim Ondaatje. *Premiul* primarului oraşului Wroclaw a fost acordat româncei Vanda Mihuleac, pentru gravura *Portretul maşinii de tocat*.
Vanda Mihuleac a expus, de asemenea, gravurile *Portretul maşinii de scris* şi *Portretul maşinii de cusut*. ■

La a doua ediţie a *Expoziţiei internaţionale de satiră*, care a avut loc recent la Cracovia, caricaturiştii români Anton Avram şi Albert Poch au obţinut premiul *Przekroj*, Albert Poch, premiul *Millenium*, iar Mihai Pânzaru premiul *Secţiunii de Cultură a municipalităţii*. ■

# CADRAN

## MUZEE, GALERII

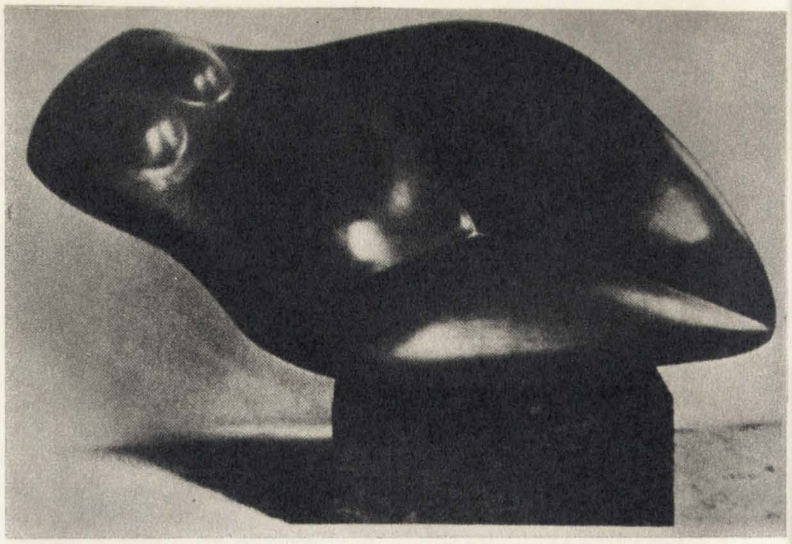
În primăvara acestui an au avut loc două expoziţii retrospective (CNAC

şi Mathias Fels) ale artistului Daniel Spoerri. Lucrările sale sînt semnificative pentru « noul realism », în măsura în care aşa-numitele tableaux-pièges » (tablouri-capcane) constituie apropieri efective de realităţi ordonate de hazard.
« Tablourile » lui Spoerri sînt asamblaje fortuite ale unor obiecte curente lipsite de valoare artistică.
Lucrarea, realizată în 1965 de Spoerri la Düsseldorf, ilustrează procedeele sale de « prindere în capcană » a realităţii.
Imobilizînd cu fidelitate obiecte voit neutre şi anonime, în momente arbitrare, limitîndu-şi intervenţia la gestul surprinderii — Spoerri pretinde să restituie obiectului posibilitatea de a deveni limbaj artistic, potenţialitatea expresivă. ■

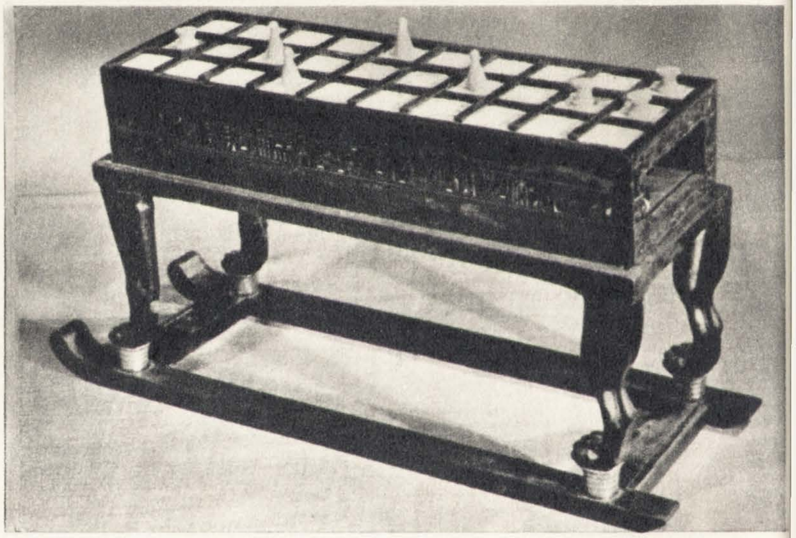
Pentru prima oară în ultimii ani o galerie din New York — *Shepherd Gallery* a prezentat o expoziţie consacrată exclusiv artiştilor din Şcoala de la Barbizon, întrunind un număr de 40 de picturi, desene şi acuarele. Au fost incluse lucrări reprezentînd originile şcolii (Bertin, d'Aligny), opere reprezentative ale maeştrilor şi lucrări ale urmaşilor (Labinet, Zeim, Delpy, Lhermitte, Decamps). ■

La Paris (Grand Palais) a fost prezentată expoziţia itinerantă reunind o amplă selecţie (405 opere aparţinînd de 23 comunităţi) din creaţia artistică a eschimoşilor canadieni. Fiind concepută în succesiune cronologică, de la preistoria artei arctice pînă la producţiile contemporane, pot fi urmărite, în expoziţie, cum notează René de Solier în *Vie des Arts* (Canada), « uimitoarele calităţi de schematizare ale sculpturilor eschimose, impregnate de vis ». De un interes particular se bucură experienţa de familiarizare a eschimoşilor cu tehnici diferite de cele tradiţionale (cum ar fi litografia, gravura în metal, creionul colorat), şi probează, o dată în plus, că, fără studiul sistematic al textelor legendare, al riturilor religioase şi al modului de viaţă, este dificil de receptat mesajul unor opere izvorîte esenţial din *imaginar*. ■

La Muzeul de Artă Modernă din New York a fost deschisă o expoziţie de grafică a lui Tadanori Yokoo. Pictor, scenograf, designer, scriitor şi actor, Yokoo se bucură în patria lui de o popularitate ce rivalizează cu aceea a stelelor de cinema. Expoziţia, o selecţie a lucrărilor din ultimii şase ani, include ilustraţii pentru cărţi şi reviste, afişe şi mape de discuri. ■



Celebrul fotograf Brassaï este autorul unui album cuprinzînd fotografii ce relevă un surprinzător univers imaginar: este vorba de aşa-numitele « graffiti » de pe zidurile Parisului.
Pornind de la aceste « graffiti », Brassaï a creat şase tapiserii. Aceste tapiserii constituie nucleul unei expoziţii (*Galeria Verrière* din Paris) care include de asemenea cîteva desene şi sculpturi. Brassaï practica sculptura încă din 1946. Într-unele din sculpturile sale, s-a inspirat din pietrele de pe malul mării, considerate de el ca « sculpturi latente ». ■



Un număr de 50 de obiecte preţioase provenind din mormîntul lui Tutankhamon au fost imprumutate lui British Museum de Muzeul din Cairo. Expoziţia, inaugurată la Londra pe data de 30 martie, este prilejuită de cea de-a 50-a aniversare a descoperirii mormîntului lui Tutankhamon la Luxor. ■

Între 28 aprilie şi 2 iulie 1972, la Otawa (Galeria Naţională din Canada) expoziţia *Arta de curte în Franţa şi Anglia* (1259—1329) a devenit un adevărat eveniment prin organizarea în paralel a unui colocviu internaţional. Philippe Verdier, profesor de istoria artei la Universitatea din Montreal, unul din principalii autori ai selecţiei, într-o convorbire cu René Roson *(Vie des Arts)* — a subliniat originalitatea acestei expoziţii datorită caracterului său *comparatist*. Manuscrisele miniate, basoreliefurile, broderiile, emailurile, orfevrăria, ceramica, relicvarele, vitraliile etc. datînd dintr-o epocă privilegiată, de relativă pace, sînt mărturiile unei arte create pentru o elită de un rafinament extrem: societatea militară a cruciadelor. De asemenea, arată Philippe Verdier, se poate afirma că nu a existat o epocă cu apropieri atît de insistente între stiluri şi naţiuni. ■

Folkwang Museum din Essen a prezentat recent — împreună cu desene realizate de artiști reputați — o serie de desene executate de un ordinator electronic și programate de un matematician american; cumpărate de o întreprindere germană, ele sînt folosite ca motive de imprimeuri pentru țesături. ■

« Cei 12 ani pe care Harold Paris i-a petrecut în California au fost cu siguranță cei mai productivi de pînă acum » scrie Peter Selz, director la University Art Museum din Berkeley, în catalogul expoziției recent deschise. Sînt reunite 90 de lucrări, în majoritate neexpuse pînă acum. În timpul perioadei californiene Paris a produs pereți din ceramică, sculpturi în bronz, precum și seria « Souls » din plastic și cauciuc transparent, utilizînd materiale colorante fosfofluorescente. Lucrările lui Paris includ contrastul în însăși metoda de lucru: folosirea albului și negrului, juxtapunerea formelor netede cu cele aspre, urmărind ilustrarea « conflictului forțelor spirituale ». Seria « Souls » va fi expusă, în perioada următoare, și în alte muzee americane, conform, programului stabilit. ■

## SONDAJ DE OPINIE

În 1972, Parisul sărbătorește oficial cincantenarul suprarealismului. Revista *Connaissance des Arts* (februarie 1972) publică un sondaj de opinii autorizate, realizat de Eveline Schlumberger: « Îl considerați pe Hieronymus Bosch ca pe un precursor al suprarealismului ? » Au răspuns autorități ale subiectului: organizatori ai expozițiilor cu această temă, profesori de istoria artei, psihiatri, scriitori, artiști, istoriografi ai artei, specialiști ai suprarealismului sau ai stilului 1900, printre care Roger Caillois, Jurgis Baltrusaitis, Philippe Soupault, Pierre Alechinsky, Paul Delvaux, Salvador Dali. Printre răspunsuri, 61% au fost negative, 28% pozitive, 11% « aviz rezervat ».

Răspunsul lui Phillippe Soupault, poet suprarealist, autor împreună cu Breton al culegerii de scriere automată « Champs magnétiques »: « Suprarealismul a avut mulți precursori. Hieronymus Bosch este unul dintre ei. *Asupra unora dintre suprarealiști, el este cel care a avut cea mai mare influență. Mai ales asupra lui Max Ernst.* Mult mai puțină asupra lui Magritte. De loc asupra lui Dali. Dar, trebuie să se țină seama de influența directă care s-a exercitat mai ales prin metamorfoze și asociațiile de obiecte. Sînt sensibil la imaginația prodigioasă a lui Bosch. În fiecare colț al pînzelor sale se află cîte un lucru nou de descoperit. Este, împreună cu Paolo Uccello, unul din cei doi pictori pe care îi admir cel mai mult ».

Răspunsul lui Salvador Dali: « Suprarealismul sînt eu. Toate celelalte forme ale suprarealismului sînt eșecuri de tip romantic. Bosch este un produs al indigestiei gotice de la sfîrșitul evului mediu. A creat monștri neguroși într-o lume de ceață. Monștrii mei sînt produsul rugozității stîncilor și grotelor Mediteranei.

Ei se înrudesc cu arta groteștilor — grotesc vrea să spună « din grotă » — așa cum a practicat-o divinul Rafael în Stanzele Vaticanului, cu femeile sale avînd chipuri de flori și picioare de căprioară. Este triumful luminii. Bosch înseamnă triumful ceții. Se adaugă acestei ceți intenții satirice și moralizatoare, ceea ce nu există de loc în arta groteștilor unde totul e vesel și, mai presus de orice, estetic. A pretinde că am suferit influența lui Bosch este fals. Dimpotrivă chiar. Îmi vor trebui cel puțin 12 ani — timpul care îmi trebuie în general ca să înving o idee falsă — ca să distrug această legendă. Mă ocup de aceasta. Repet că lumea lui Bosch este gotică și a mea romană. Bosch reprezintă excesul de confuzie neguroasă și muzicală. Dali, excesul de lumină mediteraneană ». ■

## RETROSPECTIVĂ

Muzeul de artă Modernă din New York a găzduit pînă la începutul lunii mai o retrospectivă a sculpturii lui Matisse, prima de acest fel în Statele Unite. Incluzînd 69 de lucrări din bronz, 19 desene, 4 litografii și piese din ceramică, expoziția a urmărit drumul parcurs de artist în cele mai fecunde perioade ale sale (1900—1912 și 1925—1932). ■

## ACȚIUNI

În luna martie a acestui an, pictorii și poeții londonezi s-au întîlnit într-un îndîrjit meci de fotbal pe stadionul de la Carlton Athletic. Pictorii au fost cei care au cîștigat cu 3 la 0. Au marcat Berry Flanagan, Tom Philips și Richard Hamilton.

## PREMII

Marele premiu al celei de a XI-a Bienale de la Sao Paulo a fost atribuit artistului spaniol Rafael Canogar.

Premierea sa este revelatoare din perspectiva relațiilor între artă și politică. Canogar a prezentat, într-o sală instalată de el, o suită de scene evocînd lupta pentru libertate, revolta, evaziunea, represiunea. Mijloacele sale de exprimare au întrunit variate procedee și asamblaje de materiale noi sau tradiționale (poliester, lemn ars, pictură, fotografie, veșminte sau elemente luate din realitate) în lucrări care se dezvoltau pe mai multe planuri. Canogar a găsit, pentru a-și exprima convingerile, soluții foarte apreciate de juriu. ■

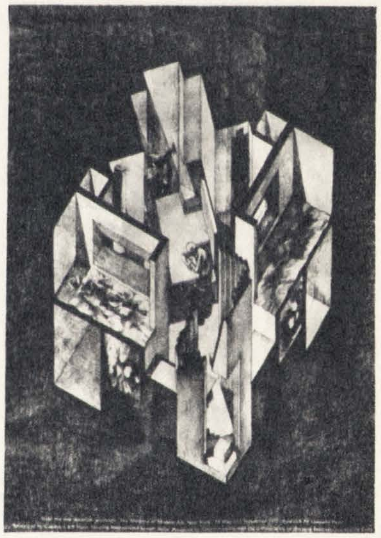
## ARTĂ ȘI PUBLIC

În Statele Unite, Fundația națională pentru arte inițiază plasarea *efectivă* a artei muzeelor în « cîmpul public ».

După un an de cercetări întreprinse de designeri, tehnicieni ai spațiului și experți ai muzeelor, un mic muzeu mobil numit « Art fleet » a fost pus la punct și expus, pentru început, la Conconau Gallery din Washington. Este vorba de un ansamblu de « dulapuri » din sticlă și plexiglas (4,25 m × 2,75 × 0,75) luminate din interior, în care pot fi dispuse una sau mai multe lucrări de artă care nu vor fi atinse înainte de întoarcerea expoziției itinerante. Un camion pe perne de aer poate transporta una sau mai multe vitrine așezîndu-le în orice loc: pe un ogor, într-o școală, într-o pădure sau pe o plajă. Nu există nici un pericol pentru obiectele expuse, căci vitrinele sînt anti-șoc, anti-praf, anti-furt, neinflamabile. ■

La Muzeul de Artă Modernă din New York s-a deschis expoziția: *Italia: noul peisaj de interior.* Cuprinzînd 180 de obiecte de uz casnic și 11 environmente, destinate locuințelor permanente, cît și proiecte mobilă-unitate, expoziția ilustrează preocupările designerilor italieni. Sprijinită de Ministerul Afacerilor Externe și de Institutul pentru Afaceri Externe (I. C. E.) și de grupul ENI, contribuabili: ANIC și Lanerossi (companiile grupului ENI) precum și firmele Fiat, Olivetti, Anonima Castelli, Alitalia și Abet Print, manifestarea prezintă lucrări încadrate, în majoritate, în relația mijloace audiovizuale — dezvoltare urbană.

Reproducem dintre exponatele prezentate cîteva fragmente din notele de studiu ale lui Gaetano Pesce la « reconstituirea ipotezei unui model de *comună pentru 12 persoane* pornit de la « descoperirea » — ce poate fi interpretată drept *ficțiune polemică, un fel de arheologie a locuinței viitorului* — în lanțul Alpilor, a unui mic oraș subteran din epoca cunoscută sub numele de « *perioada marilor contaminări* », cu un ansamblu de documente ce indică vag « *condițiile de viață probabilă către sfîrșitul mileniului II și începutul mileniului III e. n* ». « *Dar, din păcate, numai moștenirea litică a putut ajunge pînă la noi, dacă căptușeala de piatră a supraviețuit, adesea aproape intactă, toate construcțiile de lemn, fibră de sticlă, melamină sau poliuretan etc. . . sînt dimpotrivă dispărute sau deteriorate de umiditate și căldură* ». « *Habitatul este întotdeauna situat pe o bază cu o scară de acces: acest soclu de blocuri din poliuretan rigid, la sec și încăstrat nu depășește niciodată 60 cm înălțime . . . O unică poartă de intrare . . . În general nu există nici o deschidere, atît în pereți cît și în acoperiș și, exceptînd descărcările, nici o altă fereastră și nici o altă ieșire. Pereții, mobilele fixe etc. sînt realizate din blocuri încastrate de poliuretan rigid și semirigid și scaunele sînt din poliuretan moale . . . Pentru arhitectura « marilor contaminări » pă-*



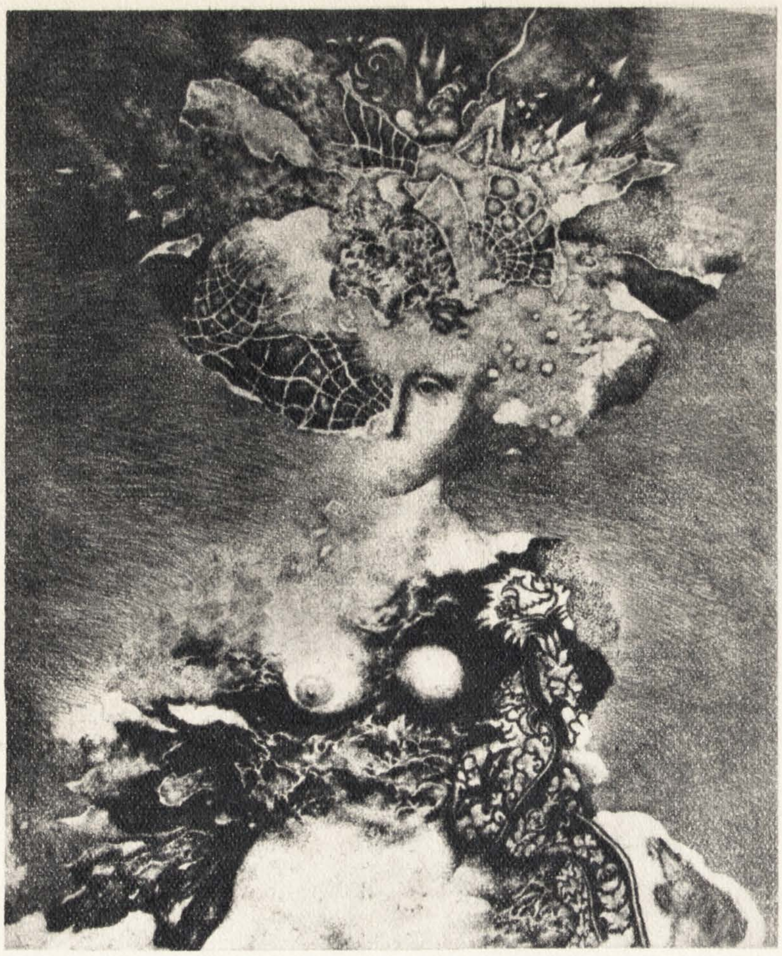
*tratul și dreptunghiul sînt forma fundamentală absolută, începînd de la care nu se poate deduce nici o altă consecință și care nu permite nici o variație de construcție: aceste forme bazăindicative nu trebuie să fie acoperite sub elemente decorative, care pot exista în cîteva cazuri limitate și avînd un caracter emblematic . . .* ».

Este de subliniat soluția polemică a acestei ipoteze urbane de « refuz al contactului uman » și de « arhitectură ca mijloc de negare », ce-și are izvoarele în unele trăsături ale arhitecturii actuale. ■

Galeria *Marlborough Fine Art* din Londra a prezentat (pînă la 10 mai a.c.) lucrări ale sculptoriței Barbara Hepworth (n. 1903). Integrînd structurilor geometrice subtilități privind forma, mișcarea, textura, recentele imagini totemice cu caracter monumental ale Barbarei Hepworth se constituie ca metafore ale prezenței omului. Calitatea arhitecturală a compozițiilor le face potrivite pentru spațiul deschis. ■

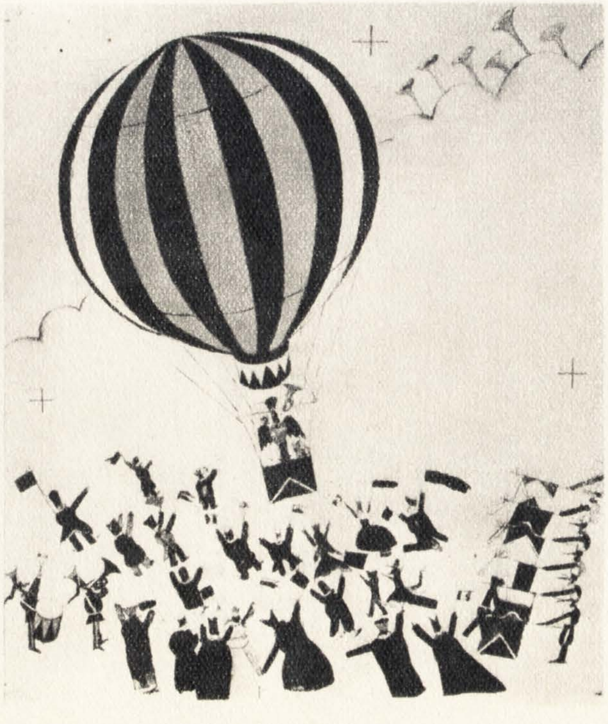
# A CINCEA BIENALĂ A ARTELOR GRAFICE BRNO

De la 14 iunie la 17 septembrie se desfăşoară la Brno, la *Galeria moravă* şi la *Casa seniorilor*, a cincea bienală a artelor grafice, care are ca obiect o « revistă internaţională a ilustraţiei şi a grafismului de carte ». Expoziţia — la care au participat 345 artişti din 43 de ţări — ce reprezintă o contribuţie importantă la Anul internaţional al cărţii, s-a organizat sub preşedinţia de onoare a miniştrilor culturii din Cehia şi Slovacia, a lui John Hales, preşedintele comitetului executiv al ICOGRADA (International Council of Graphic Design Associations), a preşedinţilor comitetelor pregătitoare ale Uniunii Artiştilor plastici din Cehia şi Slovacia, a rectorilor şcolilor de arte frumoase din Praga şi Bratislava. Preşedintele comitetului de organizare a fost Jan Rajlich, iar secretar general Jiři Hlušicka, directorul Galeriei morave, animatorul acestor bienale. De altfel, Galeria s-a angajat, începînd din acest an, să-şi asume toate responsabilităţile privitoare la bienală, ca unic organizator. Juriul internaţional prezidat de Kurt Weidemann (R. F. G.) a fost compus din Dimitri Bisti (U. R. S. S.), Robert Dúbravec (Cehoslovacia), Jiři Hlušicka, Hiroshi Ohchi (Japonia), Arnošt Paderlik (Cehoslovacia), George Sadek (S. U. A.), Danuta Wróblewska (Polonia), Gert Wunderlich (R.D.G.), iar juriul expoziţiei a fost compus din graficieni şi critici din Cehoslovacia. Redactarea catalogului a revenit unui colectiv de istorici de artă de la Galeria moravă (redactor şef Karel Holešovský). Introducerea la catalog, semnată de Jiři Hlušicka, subliniază rolul de « vedetă » deţinut — printre cele 1050 exponate — de ilustraţie şi de coperte, faţă de punerea în pagină şi de proiectele de caractere tipografice. Marele premiu al bienalei (10 000 coroane şi medalia de aur) a fost atribuit lui Albin Brunovský (Cehoslovacia), premiul I (7000 coroane şi medalia de argint) Evei Bednářová (Cehoslovacia), premiul II (5000 coroane şi medalia de argint) lui Marian Murawski (Polonia); trei premii III (3000 coroane şi medalia de argint) lui Mitsuo Katsui (Japonia), Michael Katzourakis (Grecia) şi Zdenka Kabátová-Taborská (Cehoslovacia). Au fost atribuite 10 menţiuni de onoare şi medalia de bronz; au mai acordat premii Ministerul culturii din Cehia şi şase case de editură. Din România au participat Geta Brătescu, Emilia Boboia, Daniela Dravat, Vespasian Lungu, Val Munteanu, Ion Panaitescu, Damian Petrescu, Ion State, Eugen Taru. ■



Între 14—16 iunie a avut loc simpozionul « Relaţiile interpretării grafice a operei literare » la care au participat prof. Kurt Weidemann (Tipografia viitorului trebuie să fie vie ca şi cuvîntul nostru), Adolf Kroupa (Poeţii, artele plastice şi cartea), John Dreyfus (John Baskerville şi caracterele lui tipografice), Alfred Kapr (Problemele unei tipografii adecvate) etc. ■

*(În il.: ALBIN BRUNOVSKY (sus); EVA BEDNÁŘOVÁ; MARIAN MURAWSKI (jos)*



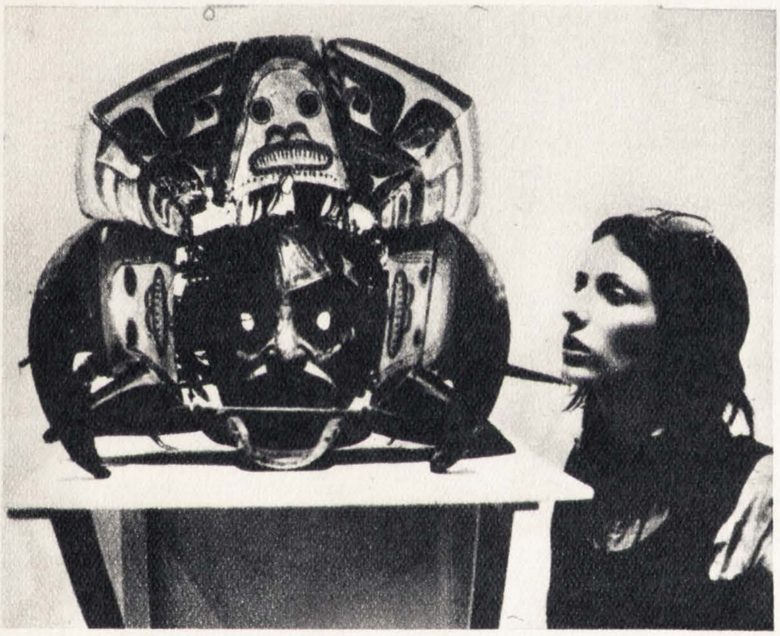
# MISCELLANEA

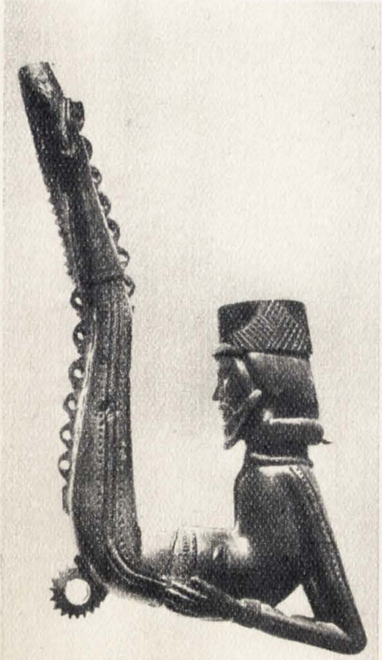
Realizările recente şi proiectele lui Nicolas Schöffer fac obiectul unui articol apărut în *Le Figaro* (din 22 aprilie a.c.) sub semnătura Jeanninei Warnod. După ce îl compară cu « un doctor Faust al timpurilor moderne care ar dori să transforme societatea schimbîndu-i mediul ambiant » şi descrie atmosfera atelierului, care « seamănă cu un laborator» — autoarea consemnează relatările artistului privitoare la ultima sa lucrare intitulată « Sculptură auto-mobil » din care o parte este depozitată chiar în atelier: « un turn înalt de 4 metri fixat pe un platou turnant instalat la rîndul lui pe o camionetă de 8 CV anume construită ». Camioneta este oferită de Uzinele Renault iar caroseria de Galeria Denise René. « Sculptura auto-mobil urmează să fie condusă pe străzile Parisului de chiar şoferul lui Schöffer — după ce oficialitatea îi va acorda autorizaţia — probabil în cursul lunii octombrie; ea va fi apoi prezentată la Muzeul Guggenheim şi va parcurge străzile New Yorkului ». Schöffer ar vrea să realizeze şi o sculptură-zburătoare dar, cu toată strădania sa, nu a reuşit pînă acum.

În atelier se mai află, printre altele, şi « un model de cabină telefonică lumino-dinamică » despre care creatorul ei spune că ar dori să o instaleze pe stradă, « obiectivul său fiind de a *euforiza* momentele cele mai banale ». Deîndată ce intri în cabină — « apar pe plafon şi pe pereţi imagini paradisiace, orizonturi colorate, însoţite de efluvii parfumate ». În faţa machetei turnului, care va fi înălţat la Ministerul Apărării în 1976, după opt ani de demersuri pe lîngă oficialităţi şi tot atîţia pentru realizarea lui — Nicolas Schöffer îşi expune *ideea directoare*: « Din timpul Renaşterii şi pînă în zilele noastre arta a fost întotdeauna tributară comerţului, sau a fost făcută în laborator de o minoritate de creatori. Trebuie ca arta să intre în circuitul vieţii colective pentru a se evita depresiunile nervoase şi agresivitatea unui public traumatizat de o ambianţă din care arta este exclusă. Poluarea sonoră şi vizuală la care sîntem supuşi provoacă inhibiţii». « Ce este de făcut? Sistemul nu poate fi schimbat. Trebuie deci introduse elemente care să-l perturbeze. Vreau să dovedesc prin exemple că acest lucru este posibil ». « Arta trebuie să se manifeste pe o scară largă, la acelaşi nivel cu evenimentele sociale, tehnologice şi politice. După părerea mea, este mult mai important acest lucru, decît pictura de şevalet, făcută pentru casa unui colecţionar ». În încheiere, cronicara raportează despre utimul proiect al lui Schöffer pe care îl consideră « fantastic »: montarea la opera din Hamburg a unui spectacol cibernetic-experimental programat conform comportamentului şi dorinţelor publicului. Secvenţe diferite se vor succeda în mod permanent. Cinci sculpturi, înalte de 6 metri fiecare, se vor mişca aidoma unor personaje, coruri vorbite, filme combinate cu alte proiecţii vor forma un spectacol excepţional care va fi montat la Hamburg în februarie 1973, apoi la Paris. ■

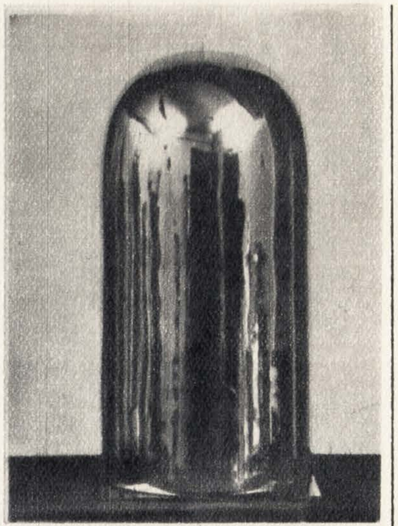
*Atelierul A*, al cărui program urmărește libera colaborare a artiștilor în probleme de design, a cerut unui număr de 30 de artiști și personalități din lumea artei (printre care și Pierre Restany, autorul acestei știri din *Domus nr. 510*, — care a prezentat un autoportret din neon roz și alb), proiecte de sculptură luminoasă și colorată, în formă de lampă, fiecare participant avînd la dispoziție o lungime maximă de 2,20 m tub de neon. Soclul standardizat este o cutie din metacrylat negru, conținînd un transformator și montajul electric. Utilizatorul poate înlocui oricînd sculptura. Au prezentat proiecte: Adzak, Arman, Arnal, Bellegarde, Max Brusse, Lourdes Castro, César, Degani, Ruth Francken, Kowalski, Malaval, Nikos, Chryssa, Romanos, Télémaque, Viseux etc. Expoziția la sediul atelierului (Paris) este o « mare sărbătoare a iluminatului public la domiciliu, o dovadă a posibilităților poetice ale tubului de neon ». O viitoare expoziție va prezenta scrumiere. În mai, o expoziție de sculpturi luminoase ale *atelierului A* a fost deschisă la Milano, la Centrul M. P. L. ■

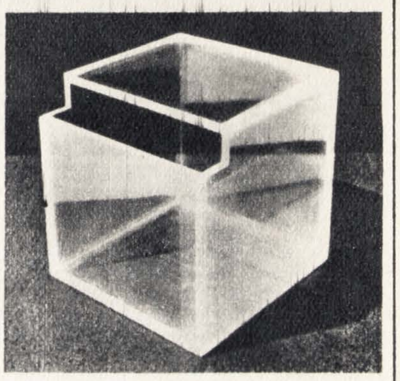
« *Două sute de ani de artă indiană nord-americană* » (1700—1900) este subiectul recentei expoziții de la *Whitney Museum* din New York, prezentată cu ajutorul firmei Philipp Moris Inc. Artă realizată de ne-artiști: scalpuri, măști, securi de război, steaguri pictate, statuete din piatră, lemn și ivoriu, concepute ca obiecte funcționale de către oameni îndemînatici. Frumusețea, vitalitatea, invenția egalează arta primitivă de pe alte continente, apreciată mult mai devreme. Imagini și idei comune apar și aici ca și la alte popoare primitive. Sursele sînt și ele vechi și universale: religia și războiul, frica, mîndria și dragostea. Împrumutate de muzeele europene, obiectele expuse arată explorările de început precum și încercările mai noi ale indienilor americani. ■





*Lumea artei nonfigurative* este titlul unei scrisori adresate de pictorul Kürthy Sándor revistei *Művészet* (martie 1972). Considerat ca decantare și rezultat al « ismelor », modul de expresie nonfigurativ este privit ca echivalentul muzicii fără program. Astfel, elementele imaginii abstracte se încarcă de forță expresivă nu prin referința la obiecte concrete, ci prin exploatarea potențelor intrinsece. Asociațiile stabilite între punct, linie, pată, culoare, proporții sînt ușor de înțeles pentru toți fiindcă se transformă în semnale comune, adînc împlîntate în esența umană. Pe de altă parte de ce nu este *realistă* și arta non-figurativă, se întreabă Kürthy Sándor, cînd ea tinde să vizualizeze invizibilul. « Vrem artă cu conținut social și uman — scrie el — dar înțelegem îngust *figuralitatea* și confundăm tema cu conținutul. Dacă un tablou reprezintă muncitori și uzine, încă nu devine automat socialist și nici contemporan ». După această argumentație teoretică Kürthy se referă la tradițiile nonfigurativismului maghiar, plasîndu-l sub semnul unui spirit constructiv (Kassak, Gadányi, Monostori Moller Pál, Gyarmathy Tihamér, Rafael Gyözö, Martyn Ferenc, fără a mai socoti artiști de notorietate mondială ca Moholy Nagy, Kemény, Vasarely). În concluzie, Kürthy arată că arta non-figurativă nu este numai decorație și ornamentică ca estetism pur, ci poate să exprime cel mai adînc conținut uman. (În ilustrație Giki Tibor, Attalai Gábor.) ■





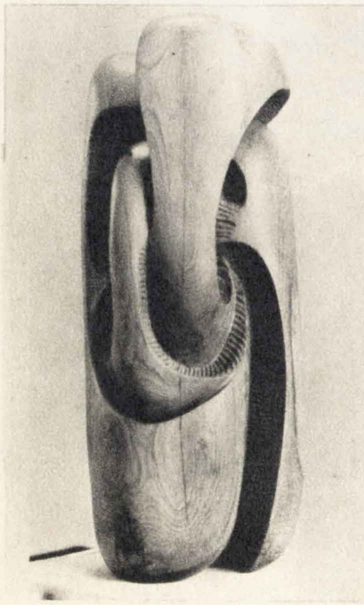
Redacția revistei *La Pologne* (nr. 5/1972) a inițiat un concurs pentru coperta revistei, deschis studenților școlilor de arte plastice. Au fost prezentate 1223 proiecte, 11 dintre ele fiind publicate (pr. I Waclaw Kowalski; pr II Marcogorzata Rozanska; pr III Karol Wieczorek). Totodată, se lansează un concurs internațional pentru coperta acestui lunar, ce apare în șase limbi, la care pot participa « toți cititorii de talent și în special tineri studenți și artiști, profesioniști și autodidacți, toți creatorii și amatorii de frumos»: tema concursului, sub deviza, *creăm împreună* se referă la « problemele vieții noastre » care «1) *pot fi universale*: omul și amenințarea ce apasă asupra mediului său natural de existență. Spectrul războiului și exterminarea. Trecutul, prezentul și viitorul culturii și civilizației; 2) *pot fi naționale*: istoria actualitate, folclor, viața țării voastre, a societății și a anturajului vostru; 3) *pot fi o participare personală a fiecăruia dintre voi*: tinerețea voastră ideologică, artistică sau biologică, personală sau cea a unei întregi generații. Aceste teme și aceste probleme nu trebuie obligatoriu tratate, ele servesc numai ca inspirație și orientare generală ».
Proiectul, al cărui număr de culori nu e limitat, trebuie să aibă dimensiunile 1:1 și se trimite la *redacția revistei La Pologne, ul. Koszykova 6-a, cutia poștală 310, Warszawa — Polonia*, cu mențiunea *Creăm împreună*. Lucrările trebuie să parvină cel mai tîrziu pînă la 31 martie 1973. Premiul I constă într-o călătorie de două săptămîni în Polonia. Redacția prevede 25 de alte recompense sub formă de obiecte de artă populară poloneză, discuri și afișe. ■

Tînărul ceramist maghiar Ortutay Tamás este autorul unui monument ridicat la Helsinki, intitulat *Nașterea lumii* și inspirat din epopeea *Kalevala*. Sculptura se integrează perfect în ambianța modernă — scrie Solymár István în *Művészet* (aprilie 1972) — sugerînd unitatea dintre natură și ordinea stabilită de om. Dacă Pomodoro desface din exterior sferele sale pentru a indica schemele constructive interne, Ortutay deschide forma din interior, indicînd sensul creației, al nașterii. ■

# SIMEZE

## PICTURĂ ȘI SCULPTURĂ INDIANĂ CONTEMPORANĂ

BUCUREȘTI, iunie 1972



Cele cîteva tablouri și cîteva sculpturi expuse în sălile muzeului Simu au avut darul de a ne strămuta în universul atît de diferit al unei arte cu rădăcini milenare, într-un alt sistem de concepere și reprezentare decît cel european. Și aceasta cu tot « modernismul » tinerilor expozanți (media de vîrstă 30 ani) ce-și înfățișau lucrări din anii 1969–1971, părăsind evident străvechiul precept al reprezentării formelor naturale vizibile (drsta), dar continuînd să nu ignore existența « nevăzutului » (adrsta), fuziunea ambelor fiind menirea artei. Este în pictura, mai ales, expusă la Simu un puternic sentiment al « eliberării » de canoanele unei tradiții de atîtea ori rigide și se simte, totuși, pecetea acestei tradiții generate de o natură și de o istorie puternic modelatoare de-a lungul mileniilor. În lucrări atît de diferite ca cele ale lui Sreenivasulu K., numite *Forme în relief colorate*, în realitate părîndu-ni-se a fi picturi cu culori de apă pe foițe metalice, și cele ale lui S.G. Vasudev, ample uleiuri pe pînză denumite *Fantezii* (1, 2, 3, 4), recurgînd, primul, la simbolica indiană de tipul *tantric yantra* cu ecouri din imagistica religioasă-populară, al doilea, la topirea formelor animale într-o amplă viziune aproape cosmogonică, se simte același val imens de simțăminte intense circulînd într-un univers plin de neprevăzut.

Poate că și amintiri personale, stăruind după mai bine de 15 ani de la o călătorie în atrăgătoarea și inepuizabila Indie, mustind de viață vegetală, solicitînd în orice moment la maximum toate simțurile, vizualizînd, aproape, nenumărate religii și filosofii în depărtările aburinde și în fumul focurilor parfumate, poate că și aceste amintiri ne-au făcut să retrăim aievea o natură și o gîndire ce-și află dreapta replică în grafica rafinată a lui Jagmohan Chopra și a lui Suhas Roy, în litografia atît de expresivă a Aminei Kar, în viziunea sumbră, stranie, ilustrînd transformările ce pot afecta un curent ca suprarealismul — cînd este transplantat într-o lume cu alte valori — din tablourile lui Bikash Bhattacharya, în sculpturile de aramă și email reinterpretînd imagini clasice ale artei indiene, ale lui P.V. Janakiram, ca și în sculpturile evident marcate de contactul cu occidentul modern, lucrate în gresie, lemn și aluminiu de M.V. Krishnan.

Mica selecție de opere pe care le-am putut vedea la București nu a înfățișat decît una din strunele sensibilității indiene, este drept, una dintre cele mai bogate, adînc vibratoare : aceea a artiștilor din vestul și sudul acestei mari țări, formați la școlile din Calcutta și Madras, în acea ambianță unică pe lume, de spiritualitate și senzualitate în care s-au născut monumentele de la Trivandrum și Mamallapuram, enigmatica artă a Orissei și literatura și filosofia Bengalului. Se cade să recunoaștem artei indiene contemporane — chiar în aceste limite — o vigoare remarcabilă, trăgîndu-și aceste opere de artă seva din istoria milenară a unui uriaș conglomerat de popoare și culturi, izbutind să se integreze cu o voce proprie, puternic proprie, în lumea modernă.

(În ilustrație, lucrări de Rajnikant R. Panchal, Sreenivasulu K. și S.G. Vasudev).

**PAUL PETRESCU**

## NELL COBAR — Martie

Uzinele « 23 August ». A treia expoziție personală. Caricatură.

## CIK DAMADIAN — Martie

Uzinele « 23 August ». A treia expoziție personală. Caricatură.

## EXPOZIȚIA «PRIMĂVARA ARĂDEANĂ» — Mai

Sala Forum — Arad. 26 artiști ; 55 lucrări de pictură, sculptură și grafică.

## HÁJOS EMERIC — Mai

Sala Alfa. Arad. A patra expoziție personală. Pictură.

## SALONUL DE PRIMĂVARĂ — Mai-iunie

Muzeul de Artă Modernă și Contemporană din Galați. 17 artiști ; 42 lucrări de pictură, grafică și sculptură.

## EXPOZIȚIE COLECTIVĂ — Mai-iunie

Galeria de artă a muzeului din Pitești. 19 artiști; 45 de lucrări de pictură, sculptură și grafică.

## EXPOZIȚIE DE GRUP — Mai

Casa de cultură din Reșița. Florica Orăvițan — pictură (în ilustrație jos); Nicolae Lazăr — pictură (în ilustrație sus); Constantin Onae — pictură.

IULIAN OLARIU — Mai-iunie

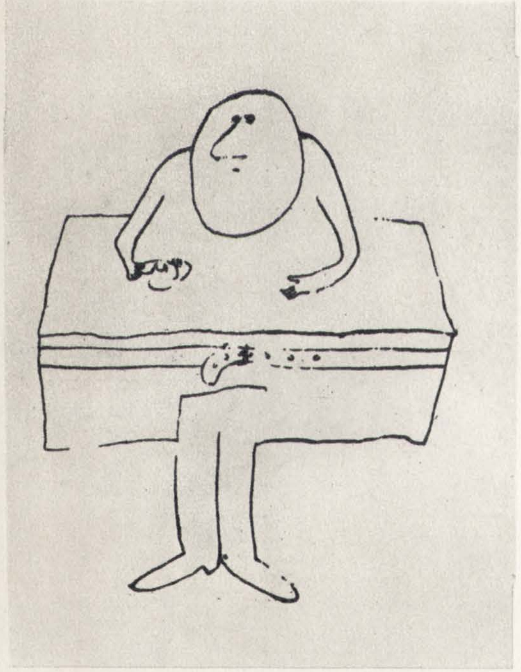
Casa de cultură a sectorului 8. Expoziţie retrospectivă de grafică militantă. Gravură.

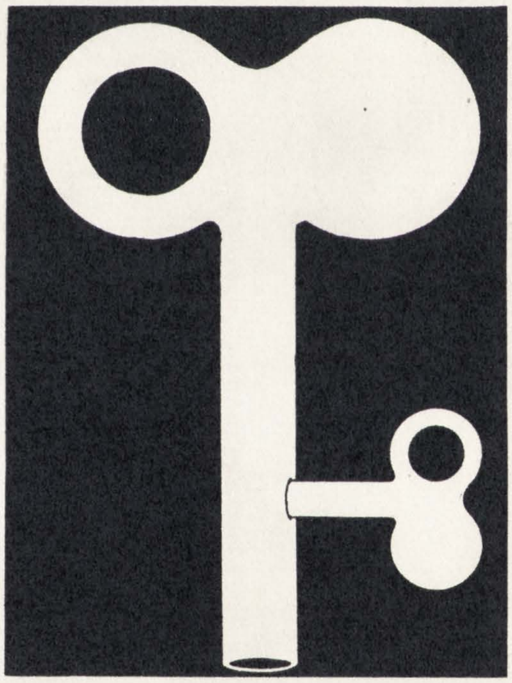
HANS EDER — Mai

Ateneul Român. Expoziţie retrospectivă. Pictură.

RHEA SILVIA RADU — Mai-iunie

Ateneul Român. Expoziţie retrospectivă. Pictură, acuarelă, desen.



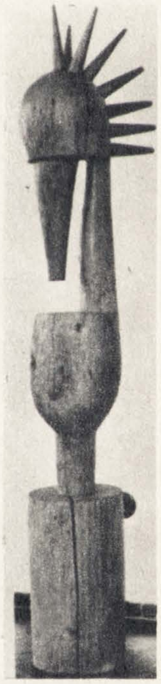


GETA BRĂTESCU — Iunie

Apollo. A cincea expoziţie personală. Tapiserie şi grafică.

GHEORGHE ILIESCU-CĂLINEŞTI — Iunie

Apollo. A patra expoziţie personală. Sculptură şi desen.



SALONUL UMORULUI — Mai-iunie

Orizont. Au expus: Matty Aslan (în ilustraţie, dreapta jos), Octavian Andronic-Ando, Toni Avram, Gabriel Bratu, Octavian Bour, Constantin Cazacu, Gh. Chiriac, C. Ciosu, N. Claudiu, Al. Clenciu, Nell Cobar, Ştefan Cocioabă, N. Corneliu, Octavian Covaci, V. Crăiţă-Mândră, V. Crişan, Cik Damadian, Ion Davidescu, Ion Dogar Marinescu (în ilustraţie, dreapta sus), Adrian Dragomirescu, Anton Dragoş, Pompiliu Dumitrescu, Fred Ghenădescu, Grad, Mihai Grosu, Adrian Lucaci, T. Pall, A. Paven, Mihai Pânzaru, A. Poch, Eugen Taru, Iosif Teodorescu (în ilustraţie, stînga sus), Helga Unipan şi V. Vasiliu.
(O reducţie a salonului a fost prezentată în continuare la Bacău şi, în cadrul festivalului Lascăr Vorel, la Piatra Neamţ).

# CONFERINȚA NAȚIONALĂ A PARTIDULUI

## 19—21 iulie 1972

*Mă adresez intelectualității din rîndul căreia s-au ridicat, de-a lungul secolelor, atîția oameni luminați ce s-au pus în fruntea poporului, în lupta pentru eliberare națională și socială: locul vostru este alături de muncitori și țărani! Voi înșivă sînteți sînge din sîngele lor. Puneți toată priceperea și cunoștințele voastre în slujba dezvoltării patriei noastre pe baza celor mai înaintate descoperiri ale științei, tehnicii și culturii contemporane! Sînt ferm convins că întreaga intelectualitate, strîns unită cu clasa muncitoare și țărănimea, își va face pe deplin datoria față de patrie!*

NICOLAE CEAUȘESCU

# NOI, ARTIȘTII CETĂȚII

Contribuția artiștilor comuniști și a celor mai buni artiști ai noștri la înfăptuirea programului partidului are astăzi, în lumina Conferinței naționale a partidului, din iulie, o semnificație, o pondere din ce în ce mai revelatoare prin implicațiile social-umane. Am înfăptuit nenumărate expoziții la o ținută de valoare artistică remarcabilă prin forța lor plastică și caracterul lor umanist. Realizarea unui climat de înaltă conștiință artistică implicat deliberat în viața socială și ideologică a patriei constituie expresia viguroasă, dominantă, a întregii noastre activități plastice, ca o expresie a artei-realitate, a artei-interpretare conștientă.

Arta românească posedă o dimensiune modernă și revoluționară prin raportarea gîndirii superioare, marxiste la tipul nou de spiritualitate a societății noastre socialiste și concret la valențele umane ale operei integrate organic în arta și viața societății. Mă simt dator să subliniez excepționala valoare a raportului prezentat la Conferința națională de către tovarășul Nicolae Ceaușescu, raport caracterizat prin idealurile luminoase pe care le cuprinde, prin răspunderea pentru fiecare pas înainte pe care-l facem spre comunism, în cultul muncii și al echității conștiente, a responsabilității comuniste, printr-o împletire armonioasă a dezvoltării economiei, științei și culturii, printr-un grandios efort ce întrevede de pe acum realizarea planului cincinal în patru ani și jumătate și trecerea României pe o treaptă nouă de dezvoltare, de modernizare, de înfăptuire a unor condiții superioare de trai, civilizație și cultură, ce constituie un program la care noi artiștii ne angajăm să fim părtași prin muncă și responsabilitatea de membri ai cetății.

Raportul tovarășului Nicolae Ceaușescu are marele merit de a face din munca conștientă și echitatea socială, din acțiunea morală, o valoare supremă, o valoare a civilizației umaniste de tip nou. Documentele de partid dovedesc că noi nu vrem o civilizație a forței brute, căci nu poate exista progres, civilizație, dezvoltare și cultură în perspectiva umanității decît prin valori spirituale incluse în muncă și progres, în dezvoltarea economico-socială. Partidul nostru, prin cuvîntul secretarului său general, stabilește criteriile dezvoltării civilizației progresiste a României ca o civilizație a valențelor spirituale ale muncii și echității.

Umanismul, acțiunea revoluționară, munca, patriotismul socialist, structura morală și responsabilitatea, constituie premisa de care dispunem în abordarea problemelor contemporaneității. În țara noastră artistul are responsabilitatea actului creator, este și trebuie să devină și mai mult în viitor un factor al dezvoltării, al culturii, al acțiunii pe multiple planuri ale civilizației prin mijloacele specifice artei. Autenticitatea actului creator constă incontestabil și în știința de a privi lumea, căci prin artă căpătăm conștiința lumii în care trăim, ca popor, în ceea ce avem mai profund, mai sensibil, mai uman.

Expozițiile noastre închinate aniversării Semicentenarului Partidului, cele consacrate aniversării U.T.C. și cooperativizării agriculturii și în fine expozițiile organizate în București și într-o seamă de centre din țară, dedicate Conferinței naționale a partidului, fac dovada relației strînse existente în patria noastră între idealurile partidului și responsabilitatea civică a artiștilor. De pe acum artiștii noștri din întreaga țară se pregătesc să întîmpine în acest an cu un efort deosebit și cu opere valoroase, emoționante aniversarea Proclamării Republicii. Dacă a fi artist înseamnă a fi deschis către nou, atunci avem o meserie foarte grea, căci numai munca artistică conștientă și forța de sinteză înfăptuiește adevărații creatori. Noi, artiștii ne simțim din stirpea acelora ce îndrăznesc, a acelora care deschid ferestrele spre viitor prin elan și prin muncă entuziastă, întrucît artistul autentic va fi întotdeauna pentru ceea ce este mai înaintat în societate, va fi întotdeauna pentru valorile secolului său. Este neîndoielnic că parcurgem o etapă excepțională în fapte și semnificații în desfășurarea istorică, socială și culturală a României spre progres, artiștii plastici din întreaga țară fiind hotărîți să contribuie la efortul întregului popor printr-o artă care să sesizeze esențialul și să vorbească generațiilor viitoare despre oamenii de azi.

Dragostea de care ne-am simțit întotdeauna înconjurați de către întregul popor și în mod deosebit de către tovarășul Nicolae Ceaușescu, întîlnirile noastre cu domnia-sa și cu conducerea de partid au constituit pentru artiștii noștri un permanent imbold spiritual și material către o artă a esențelor umane, către o artă revoluționară. Cuvintele pe care le-a rostit, ca și îndemnurile sale, arată oricui că în țara noastră se înțelege clar că arta are un rol important în cultură și civilizație, în educație, fiindcă arta și știința, estetica, ne ajută, alături de filozofie, să ne clarificăm și să ne sistematizăm modul de a gîndi afectiv, modern și dinamic.

Noi știm că un artist este produsul mediului social, al climatului și al relațiilor care-l înconjoară, iar în condițiile de libertate și emulație, de avînt general, care caracterizează politica partidului nostru, îndatoririle artei sînt și vor fi mari. Sîntem siguri că artiștii plastici din România vor participa efectiv la formarea unei conștiințe noi, la promovarea valorilor muncii și a spiritualității românești.

BRĂDUȚ COVALIU

# ORAȘUL

# CIVILIZAȚIE-ARTĂ

*«Se poate spune că astăzi trăim momente de care depinde locul pe care îl va avea România socialistă în marea familie a țărilor socialiste, a tuturor națiunilor lumii. Dezvoltarea vieții internaționale, marea revoluție tehnico-științifică pun cu putere la ordinea zilei participarea tot mai activă a poporului nostru la diviziunea internațională a muncii. Sîntem chemați ca în următorii 10-15 ani să lichidăm cu desăvîrșire rămînerea în urmă pe care am moștenit-o, să ridicăm poporul român la un înalt nivel de dezvoltare economică, științifică, culturală, să-i asigurăm un nivel de trai superior. Problema se pune în felul următor: sau vom realiza acest obiectiv și ne vom înscrie pe orbita civilizației moderne, sau vom continua să rămînem în urma țărilor dezvoltate, condamnînd națiunea noastră să se mențină în această situație în decursul a mai multor generații». Este, astfel, formulată limpede de secretarul general al partidului, Nicolae Ceaușescu, problema crucială a generațiilor actuale, a istoriei noastre în curs de desfășurare. Programul complex adoptat la Conferința Națională a Partidului, din iulie 1972, pornește de la această problematică și, stabilindu-i principial soluțiile, trasează direcțiile unei acțiuni de transformare revoluționară a structurilor societății.*

*Raportul prezentat Conferinței subliniază că obiectivul fundamental al programului nu e pur și simplu dezvoltarea socialismului pentru situarea României, în următorii 15-20 ani, printre țările avansate din punct de vedere al prosperității economice. « Noi ne propunem să asigurăm o dezvoltare multilaterală a societății, înflorirea tuturor laturilor vieții sociale, atît a economiei cît și a științei și culturii, perfecționarea conducerii, formarea omului nou, promovarea eticii și echității socialiste. De aceea, considerăm pe deplin corespunzătoare etapei istorice actuale formularea ca obiectiv fundamental al partidului făurirea societății socialiste multilateral dezvoltate. Aceasta dă o orientare precisă activității partidului, muncii întregului nostru popor ».*

*Prin trecerea la făurirea societății socialiste multilateral dezvoltate, în condițiile revoluției științifice și tehnice contemporane, România a intrat într-o nouă etapă istorică și, în mod necesar, această perioadă își va elabora structurile, funcțiile, formele de activitate adecvate. Evident, se pun și se vor pune probleme noi în domeniul artelor plastice, atît în ce privește creația, cît și orientările efortului artistic pe plan social, formele vieții artistice, organizarea relațiilor artă-societate. În coordonatele programului politic al înfăptuirii societății socialiste multilateral dezvoltate arta este chemată să-și actualizeze pe deplin misiunea socială, funcția ei formativă la scara întregii societăți. Arta se poate manifesta, în atare cadru, ca instrument de construcție a calității umane, prin acțiunea modelatoare asupra sensibilității, asupra conștiinței individuale și colective și, deopotrivă, ca instrument de realizare a ceea ce se numește calitatea vieții, prin acțiunea modelatoare asupra mediului ambiant, instituind un raport de interacțiune între artă și formele materiale ale civilizației.*

*România în 1948 avea 152 orașe cu 3 713 000 locuitori; în 1970 numărul lor crește la 226, cu 7 393 000 locuitori, pentru ca în 1990 să atingă 400, cu o populație previzibilă de 15 600 000, reprezentînd 62% din totalul locuitorilor — numai cele 23 orașe mari, cu peste 100 000 locuitori, vor cuprinde 44% din populația urbană. Va avea loc, prin urmare, ca o consecință a impetuosului progres economic, un vast proces de urbanizare, implicînd nu numai dezvoltarea centrelor existente, ci și o modificare structurală, prin apropierea constantă a satului de oraș. Trăsătura distinctivă a procesului de urbanizare constă în faptul că, spre deosebire de fenomenele de concentrare a industriei și a populației în mari orașe din ce în ce mai haotice și opresive, proprii multor medii ale societății capitaliste contemporane, la noi în țară dezvoltarea economică și urbană au un caracter echilibrat, pe ansamblul teritoriului național.*

*Iată date obiective care determină în domeniul artelor orientarea către forme cu un înalt grad de socialitate, creșterea rolului și ponderii plasticii de for public, într-un cuvînt — prezența mai cuprinzătoare a artei în cetate. Ciclul tematic ORAȘUL încearcă să pună și să dezbată problemele specifice pe care le ridică raportul artă-civilizație în perspectiva unui asemenea program de esență umanistă, în măsură să angajeze arta în spațiul social, ca o funcție firească — precum luminile — în viața orașului.*

Un oraș
trebuie să fie
construit
pentru a oferi
locuitorilor săi
securitate și fericire

Aristotel

Orașul nu e
decît secundar
un eveniment
arhitectural,
este esențial
un eveniment uman.

E. Aillaud

Artistul
nu poate rămîne
indiferent
la formularea
marelui obiect
al orașului actual.

Pietro Consagra

Pictorul de astăzi
face puține eforturi
pentru a promova
arta orașului.
Comerțul de tablouri
este bine organizat
și, cu ajutorul
publicității,
artistul ajunge rapid
la celebritate
și la îndestulare,
dar a răspuns el
în întregime
vocației sale?
Și-a făcut cu adevărat
datoria
față de comunitate?

Vasarely

# PRELIMINARII PENTRU O NECESARĂ EXPANSIUNE A CÎMPULUI ARTEI

MIHAI DRIȘCU

1. Poate prea îndatorați muzeului imaginar și muzeului fără pereți, cartea de artă, care fără îndoială nu pot cuprinde rezultatele mai perisabile decît opera (sau capodopera) de pictură, uităm sau ne amintim prea rar — că Leonardo a fost, în primul rînd, un inepuizabil *distribuitor de idei* (că a fost inginer militar și cîntăreț din lăută, cartograf și autor de îndrumări practice pentru mînuirea uneltelor, specialist în hidraulică și neîntrecut — dar, uneori, trecut sub tăcere — organizator de spectacole, « proiectant » al unui oraș care « va avea ca soață frumusețea » și, numai printre atîtea altele, « semnatar » al Giocondei) ; că Rubens și-a întemeiat notorietatea și ca « metteur en scène » al spectacolelor dinastice, a « triumfurilor » (ca celebra intrare în Anvers a lui Ferdinand de Austria, la 15 aprilie 1635) ; că atmosfera curții pragheze a lui Rudolf al II-lea datorează foarte mult « consilierului artistic » — maestru al « capetelor compuse » — Arcimboldo etc. Evidenta amputare a « imaginii » (ce știm despre) unui artist — ce produce fructificări și recuperări parțiale sau false — poate fi considerată și ca un reflex în timp al concepțiilor Renașterii, care, alături de mitul *omului universal* a introdus și *ambiția capodoperei* ; aceasta conduce implicit la pierderea *sensului efemerului*, atît de caracteristic evului mediu : « Imaginile, decorațiile se puneau în locuri publice, în locurile de întîlnire care atunci erau bisericile, deci care azi ar fi cafenelele, braseriile, sălile de petrecere. Nu erau făcute cu ideea ca ele să se păstreze pentru eternitate, nici nu le tratau cu prea mare grijă, le făceau pentru actualitate, convinși că acest fel de lucrări, ca toate celelalte și ca tot ce e uman, îmbătrînesc, se veștejesc și după un timp oarecare își pierd sensul și atunci făceau altele pentru a le înlocui, totdeauna altele, după moda nouă și fiecare generație repicta decorurile ei deasupra vechilor decoruri perimate » (Jean Dubuffet). Soluția se integrează perfect în tipul de « citadinism » medieval, labirintul unitar descris de Lewis Mumford : unitate oraș-cîmpie și manifestări urbane-manifestări rurale ; participare directă a individului la viața publică ; liberă extindere a simțurilor umane ; mare varietate a soluțiilor spațiale, garantînd surpriza ; continuitate a construcțiilor ; stradă cu o curbă lentă, cu panorama în continuă mișcare ; absența diviziunii funcționale a spațiului, a « specializării » încăperilor (aceasta e o « invenție » a secolului XVII). Poate fi considerat un exemplu de urbanistică organică ce « se naște nepreconceput, din nevoie în nevoie, din ocazie în ocazie, de-a lungul unei serii de adaptări ce devin, rînd pe rînd, tot mai coerente ».
Afirmarea spiritului burghez, explică Mumford, duce, în baroc, la *înregimentarea* spațiului, la subordonarea față de cerințele puterii politice, militare ; ordinea, omogenitatea, cantificarea servesc la re-construirea unui *oraș antilabirintic*, după principii geometrice și exigențe de trafic ; modul de a trăi înclină spre formalism, anonimat, birocratism, pasivitate, devine comportament obligat. Consecințele dezvoltării în această direcție raționalist-pragmatică (străzile-coridor ale lui Haussmann, 1850—1870, de exemplu, sînt baza urbanismului secolului XIX), resimțite astăzi din plin, au făcut să se vorbească (și să se scrie) mult despre criza urbanismului, criza arhitecturii ș.a.

2. Opinia, general admisă în secolul trecut, despre caracterul elevat al artei și caracterul blestemat al muncii moderne se numără printre căile de retragere din social, de « dezangajare » a artistului.
Dacă imaginea geniului romantic, a damnatului, precum și miturile evaziunii (« viața în cîmpii lărgește sufletul, șederea în orașe îl îngustează » nostalgiază Lamartine) persistă și după stingerea curentului propriu-zis, în schimb viziunea unificatoare, cosmică a romantismului se pierde, astfel că secolul e caracterizat — cum observă Francastel — de *pierderea progresivă a facultății de a vedea ansambluri*.
Curiozitatea artistului se restrînge (Theodore Rousseau vede stejarul și nu poate răspunde subtilului țăran care-l întreabă de ce-l pictează, de vreme ce stejarul este acolo) ; specializarea (dar nu în sensul « tiraniei genurilor », ca în secolele anterioare), « profesionalizarea » se adîncește. În magistrala prospecție asupra artei în comunism Marx și Engels (*Ideologia germană*, în *Despre artă și literatură*, Editura pentru literatură politică, 1953, p. 118) pornesc de la analiza situației artistului din vremea lor : « Într-o organizare comunistă a societății încetează în orice caz subordonarea artistului față de orice mărginire locală și națională, izvorîtă din nimic altceva decît din diviziunea muncii, precum și *subordonarea individului față de o artă anumită astfel încît el să fie exclusiv pictor, sculptor etc., denumire care, prin ea însăși, exprimă îndeajuns dezvoltarea sa mărginită și dependența sa față de diviziunea muncii* (s. n.). Într-o societate comunistă nu există pictori, ci cel mult oameni care între altele se ocupă și de pictură ». Poate că, în locul unui comentariu asupra statutului social al artistului, în epocă, e mai bine să transcriem cuvintele — și să ne reamintim gradul lui de notorietate ! — lui Rodin « Sîntem jongleuri, măscă-

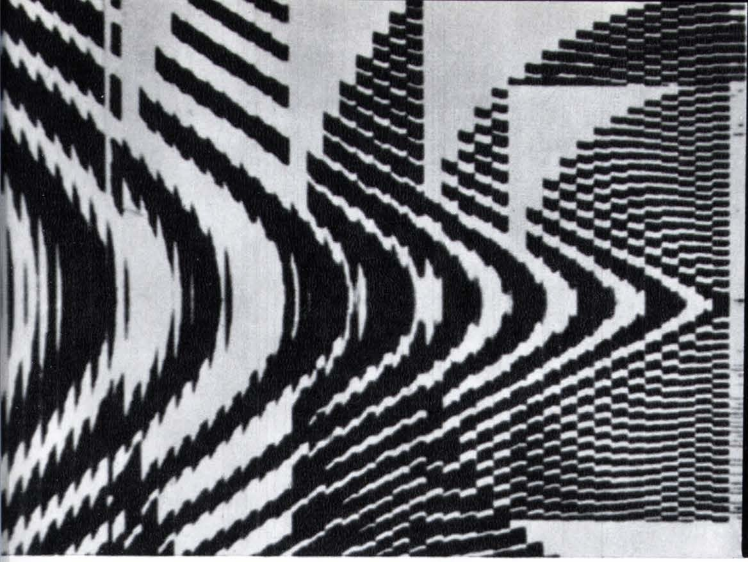
Orice artist
cu adevărat mare
este un savant.
Orice savant
cu adevărat mare
este un artist.
Și unul și altul
sînt inventatori.

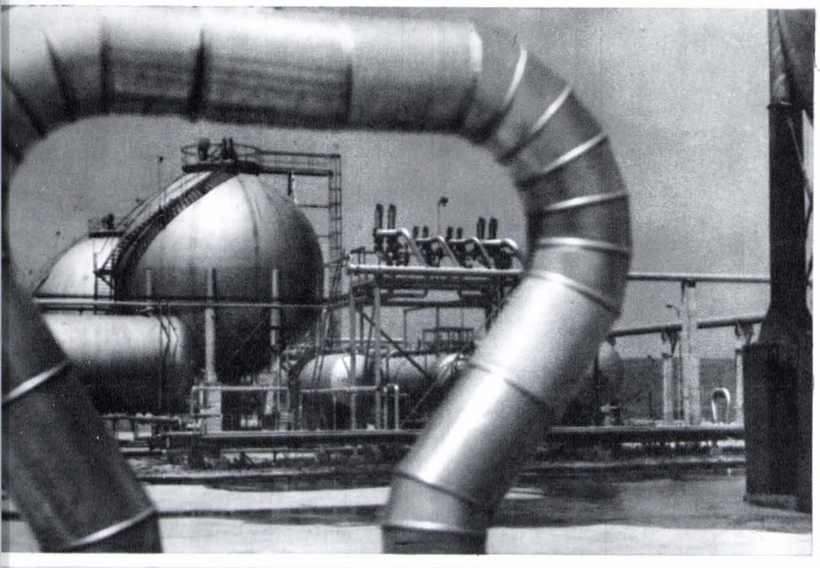
Buckminster Fuller

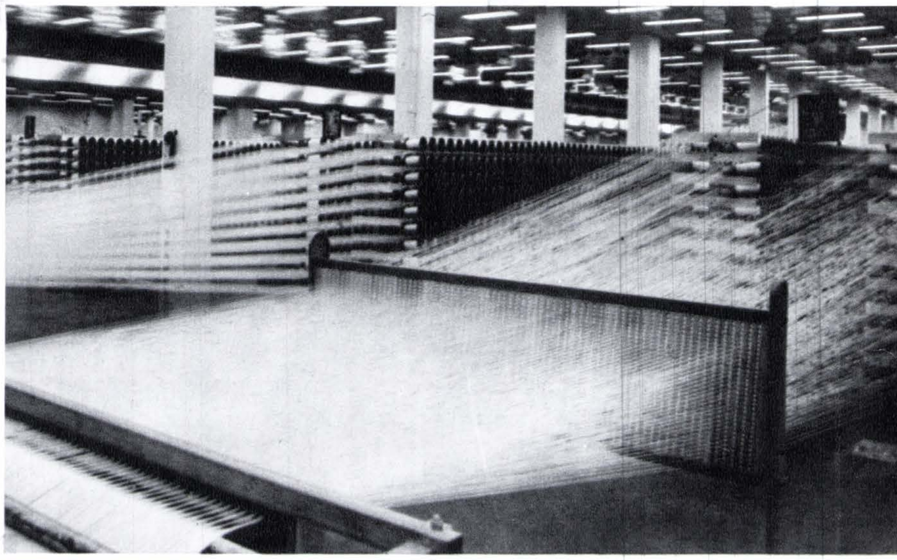
Un artist
nu este numai cel
care creează
cîteva semne
sau cîteva forme
de suprafețe plane.
spre folosința
restrînsă
a cîtorva amatori
sau a mai multor zeci
de muzee și fundații
internaționale
de artă.
Un artist
este cel care participă
la toate manifestările
vieții și ale culturii
mai complet
decît oricine,
deoarece e dotat
cu o sensibilitate
mai mare.
Pentru un artist
demn de acest nume,
nu există domeniu,
oricît de mic ar fi,
pe care să aibă
nu dreptul,
ci datoria
de a-l invada.

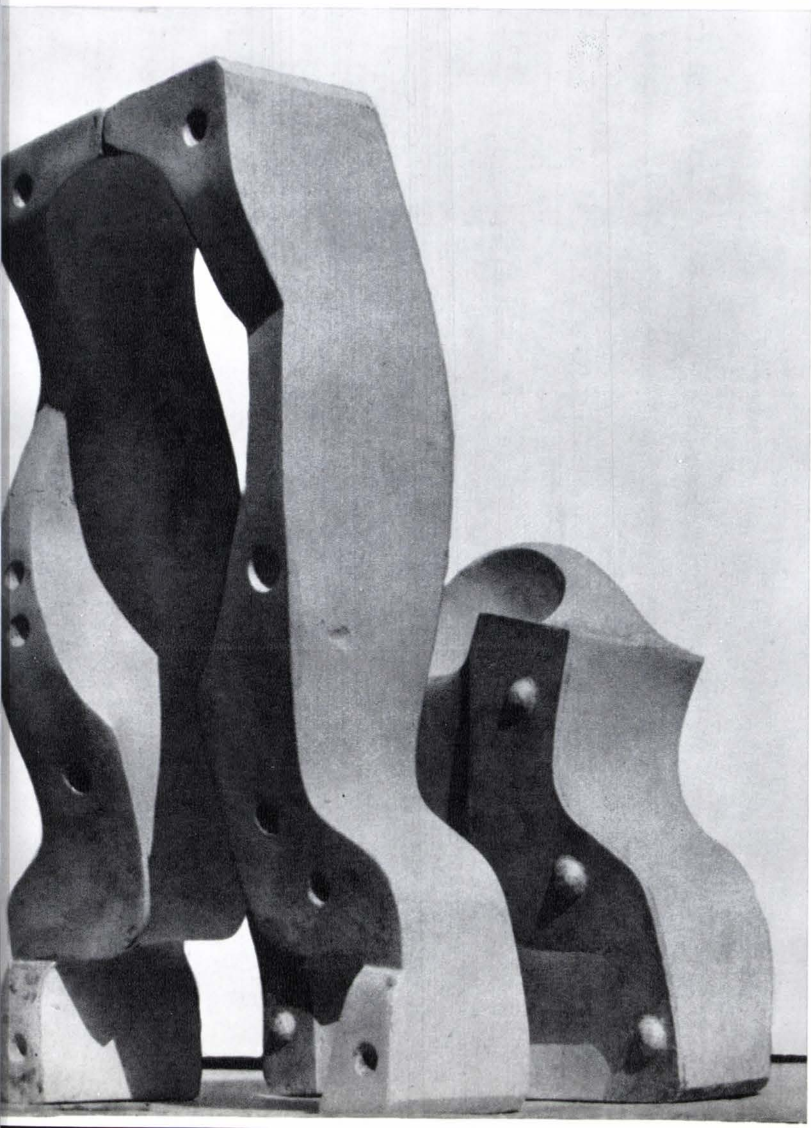
Georges Mathieu

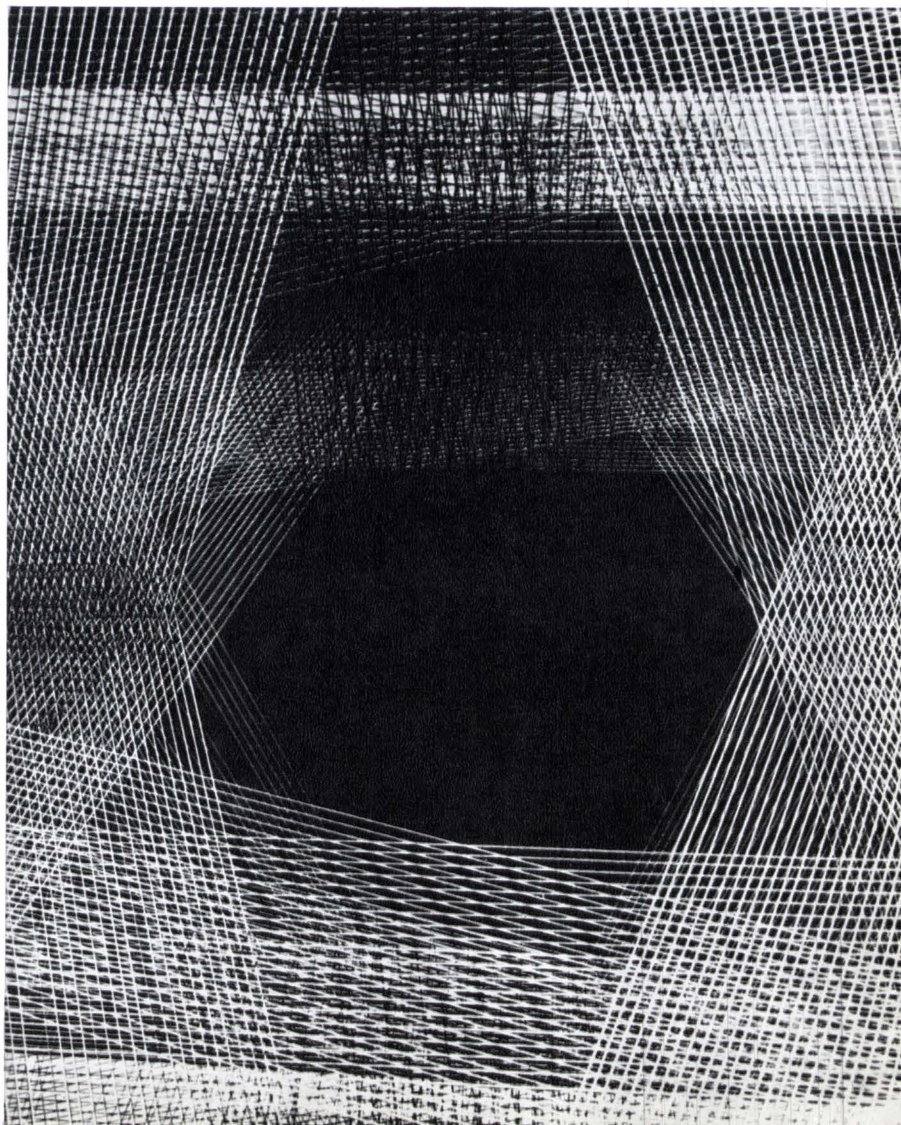
*Imaginile aduc dovada raportului permanent al artei cu realitatea: între formele funcționale ale civilizației materiale și artă există o înrudire care e de ordinul corespondenței necesare dintre factorii componenți ai unui întreg istoric.*











rici, personaje himerice care amuză publicul în bîlciuri și lumea ar putea foarte bine să se lipsească de noi ». Ceea ce, după cum vedem, nu s-a întîmplat.

3. Soluția a fost regăsirea *destinului comunitar* al artei. Să-i urmărim etapele: primul timp a fost « paternalismul » lui W. Morris (« Cauza artei este cauza poporului . . . aceia dintre noi care iubesc arta nu ca pe o jucărie, ci ca pe un lucru necesar vieții omului, ca un semn al libertății și fericirii avem misiunea să ridicăm *standardul* vieții poporului » scrie el în « Arhitectură și socialism »), cu celebra lozincă « arta pentru popor și în popor ».
« La belle époque » — dominată de art nouveau — marchează virarea de la damnare la *afectare* artistică. Tendința de a « pune frumosul în lucruri » a fost socotită drept efortul societății burgheze de a-și constitui un stil; dar care a eșuat în decor. « Art nouveau-ul, atrage atenția Argan, este prima încercare de a fonda *o estetică valabilă pentru toate formele de artă* și pentru toate țările ». Acest « baroc 1900 » pentru toate formele de artă, sprijinit pe flatarea senzuală, pe efeminare (de la « poemele vitrifiate » ale lui Gallé pînă la arhitectura în care Dali descoperă un « automatism ornamental » și un « exhibiționism frenetic al capriciului ») suportă, trebuie să recunoaștem, o spectaculoasă recuperare în actualitate (împreună cu personajele tipice acestui mediu saturat de artă, esteții: și ne permitem să observăm că intenția ușor de îndeplinit a lui Edouard de Goncourt « . . . să fumez privind vag lucruri de artă, aceasta ar fi, în acest moment, toată ambiția vieții mele », sau costumația lui Robert de Montesquiou, asortată la nuanța cerului sau la cea sentimentală a muzicii, sau broasca lui țestoasă presărată cu pietre prețioase, i-ar pune în postura de veritabili precursori ai multor curente contemporane). Art nouveau-ul și-a născut și anticorpii: Adolf Loos, arhitectul « tabulei rasa », autorul celebrului « Ornament sau crimă » (1908).

4. Deceniile doi și trei au adus maxima dezvoltare a sensului colectivist al creației plastice. În peisajul « ismelor » perioadei, mai mult sau mai puțin direcționată de *gîndirea constructivistă*, nu trebuie uitate nici legăturile internaționale între diversele curente, zonele de interinfluență. E locul să amintim unele, cîteva, manifestări artistice — sau chiar numai declarații — care prefigurează situația actuală. Cititorul manifestului lui Giacomo Balla despre haina antineutrală (1914) și caracterul ei «agresiv, agilizant, dinamic, simplu și comod, igienic, vesel, asimetric, de scurtă durată, modificabil » constată amuzat că moda s-a folosit și se folosește — de cele mai multe ori fără să știe — de un program futurist. (Balla a realizat în 1914 o cameră pentru copii, în 1918 « un interior futurist »). Proiectul de reconstrucție futuristă a universului (1915) al lui Depéro și Balla are la bază ideea de descoperire — invenție sistematică infinită — și propune *complexe plastico-dinamice* (transparente, colorate și luminoase, autonome, dramatice, transformabile, volatile, mirositoare) care să incite la acțiune și optimism.
Să urmărim mai îndeaproape direcția, sensul « constructivismelor » ruse. « Cubismul sau futurismul, scrie Malevici în 1920, au fost forme revoluționare în cîmpul artistic și au premers revoluția în viața economică și politică în 1917 ».
Funcția de anticipare, conștiința raporturilor corelative, transformările artei și științei în viața contemporană sînt caracteristice (cf. Tomas Straus, *Arta și funcția ei de anticipare* în Revue d esthétique nr. 1/1971) avangardei anilor '20. Constructivismul (cf. și Mario Perniola, *Note pentru o istorie a urbanisticii labirintice* în Rivista di estetica, mai-august, 1968) înseamnă — pornind de la relația « revoluția formelor — revoluție socială » — un prim pas în abolirea artei ca activitate autonomă, separată. Munca autorului este de a inventa, în condițiile contemporaneității, noi spații și noi condiții de viață; el este conștient de menirea de « arhitect a noi raporturi umane »; constructivismul rus este prima *experiență colectivă de invenție a vieții*, el introduce concepția unitară a citadinismului ce refuză diferențierea între interior și exterior, între spațiul privat și cel public. « Toate adaosurile pe care strada marelui oraș le atașază construcției — plăci la ușă, reclame, ceasuri, difuzoare, pînă și ascensoarele interiorului sînt incluse în compoziție ca puncte de egală importanță și sînt unificate. Aceasta este estetica constructivismului », scrie El Lissitsky. În această concepție simultană și totală asupra lumii, trei sînt « temele » activității constructiviste: *condensatorul social*, *casa de locuit*, *urbanismul*. Condensatorul social, edificiu pentru o existență colectivă plină și variată (El Lissitsky numește clubul « un atelier pentru transformarea omului », total diferit de clubul-divertisment și destindere, cel pe care, adăugăm noi, îl știm din glumele cu vechile și serioasele cluburi englezești). Cluburi complexe fondate pe autoproducere (arhitectură modificabilă) sînt construite de Melnikov (șase între 1927—1929), Leonidov (1929). Refuzul *casei burgheze* este evident în comunitățile familiale prin mișcorarea spațiului privat și posibilitatea de a-l modifica (proiectele lui Leonidov, 1927—1930). În domeniul urbanismului, restructurarea maselor, scrie El Lissitsky, pornește de la critica tradiționalei flancări, expresie fizică a proprietății private. Facultatea de arhitectură a *Whutemas*-ului, începînd cu 1920), *Asnova* (Asociația noilor arhitecți) fondată în 1923 de Ladovski și Lissitsky, *Insuk-ul* (institutul cultural al artelor) fondat în 1922, condus de Suetin și Cieșnik, unde a profesat și Malevici, sînt exemple de gîndire colectivă, de muncă în echipă asupra transformării vieții, asupra modelării universului. Putem considera că atmosfera epocii — fază de destrucție și creație simultană (în 1917, Puni desenează secera și ciocanul în atelierul amenajat în sala tronului din Palatul de iarnă) își găsește « emblema » în proiectul monumentului Internaționalei a III-a, pregătit de Tatlin, experimentatorul « materialului adevărat în spațiul adevărat » în 1919 și expus în anul următor la expoziția celui de al VIII-lea Congres al Sovietelor, monument, — spune V. Șklovski — făcut « din fier, din sticlă și din revoluție ».
Este momentul în care, explică Francastel, « o societate care caută febril să răstoarne ordinea stabilită sau să instituie una nouă, găsește în dezvoltarea tehnicilor și a artelor mijlocul de a disocia ceea ce rămîne din ordinea veche și de a prefigura o alta ».

5. « Atîta timp cît nu va exista o arhitectură în întregime nouă, pictura trebuie să facă ceea ce nu face încă arhitectura ». Cuvintele lui Mondrian reflectă momentul arhitecturii conduse de decodarea mesajului pictural. Malevici, care în 1918 renunțase la pictură, ajunge la un demers

**Artiști,**
**distrugeți pereții**
**pe care pedanteria**
**care falsifică spiritul**
**i-a ridicat între „arte"**
**și deveniți toți**
**constructori.**
**Doriți, concepeți,**
**realizați împreună**
**arhitectura nouă.**

Walter Gropius

**... Nu, pictura nu e**
**făcută**
**pentru a decora**
**apartamente.**

Picasso

**Culoarea este**
**o necesitate vitală.**
**Este o materie primă**
**indispensabilă vieții,**
**ca apa și focul.**
**Nu se poate concepe**
**existența oamenilor**
**fără o ambianță**
**colorată.**
**Plantele, animalele**
**se colorează**
**în mod natural;**
**omul**
**se îmbracă în culoare.**

**Arhitectura**
**nu este o artă,**
**ci o funcție naturală.**
**Ea crește pe sol**
**asemenea animalelor**
**și plantelor.**
**Este o funcție**
**a orînduirii sociale.**

Fernand Léger

*Constantin I. Popovici.* Electrificare, Hidrocentrala de pe Argeș. ▶

asemănător. Manifestul suprematismului publicat la Vitebsk în 1920 (care e diferit de cel publicat la Bauhaus) definește suprematismul drept « forța identificată a valorii utilitare a lumii concrete în devenire », sistemul suprematist fiind baza noului sistem arhitectonic pe care îl promovează la *Insuk*. De altfel, în 1930, el este și autorul unui tratat de folosire a culorii în urbanism (cf. Miroslav Lamac, *Malevici necunoscutul*, în Cimaise nr. 85—86/1968).

Transcriem cîteva extrase din scrierile lui Mondrian referitoare la unificarea arhitecturii, picturii, sculpturii, la deschiderea străzii « către o mai clară afirmare a conținutului artei, unirea omului cu universul » (în H. L. C. Jaffé, *Pentru o artă nouă De Stijl, 1917—1931*, Il Saggiatore, 1964): « Strada trasată de artistul contemporan trebuie sub orice aspect să coincidă cu direcția propriei epoci », scrie el în 1920. Un pictor, consideră el, trebuie să se ocupe de *legile vieții*, deoarece el e capabil să fondeze echilibrul, să creeze « o ambianță mai fericită, mai luminoasă pentru umanitate ». Theo von Doesburg (al cărui rol esențial în direcționarea esteticii Bauhausului, unde a profesat în 1921 — a fost subliniat de Bruno Zevi — cf. *Poetica arhitecturii neoplastice*, Milano, 1953) scrie în *De la estetica nouă la realizarea concretă*: « Arta ca și știința și tehnica e o metodă de a organiza viața în general: este un instrument al generalului, un *proces operativ*, astfel că « arta încetează să fie vis, să se manifeste într-o direcție opusă lumii reale ». În articolul lui von Doesburg și van Eesteren *Către o construcție colectivă* găsim idei prețioase și pentru creatorul de ambianțe în zilele noastre: « Trebuie să înțelegem că arta și viața nu mai const tuie terenuri distincte. Și pentru aceasta trebuie să eliminăm ideea de „artă" ca o idee născută de viața reală. Termenul artă nu mai are pentru noi nici o semnificație . . . Cerem construcția ambianței noastre după legi creative ce derivă dintr-un principiu constant. Aceste legi, analoge cu cele economice, matematice, tehnice, igienice vor conduce, la o nouă unitate plastică . . . Spiritul nou se opune spontaneității animale (liricism), tiraniei naturii, dulcegăriei și gastronomiei plastice». Modelarea urbanistică realizată de van E steren — cartierele Unter den Linden la Berlin și Rokin la Amsterdam — și folosirea culorii în arhitectură de către van Doesburg în colaborare cu De Boer la Drachten (1920) rămîn « date» importante.

Tot Doesburg, care în 1925 lansează elementarismul, atrage atenția asupra dimensiunii oblice și asupra faptului că « parcursul omului în spațiu a devenit de importanță fundamentală pentru pictura folosită în arhitectură ».

6. În 11 aprilie 1933, 200 polițiști percheziționează și închid ultimul sediu al Bauhausului — mutat la Berlin ca institut particular — și arestează treizeci și doi de studenți; în august, școala este desființată. Fascismul nu tolerează « bolșevismul cultural » al acestei școli a cărei lozincă era: « Arta pentru artă și-a trăit traiul » și ai cărei studenți demonstrează împotriva defilărilor naziste. De la înființarea școlii Staatliche Bauhaus la Weimar, sub conducerea lui Gropius, în aprilie 1919, au urmat cei paisprezece ani ai uneia dintre « marile utopii ale civilizației industriale » (M. Ragon), *tentativa de a restabili unitatea operatorie și unanimitatea constructorilor*. Bauhausul — e bine să amintim că a avut aproximativ 1000 de studenți; anul « de vîrf » fiind 1929, cu 170 studenți, dintre care 30 străini — urmărea pregătirea unei *categorii de operatori* conștienți de idealitatea intrinsecă și de finalitatea socială a tehnicii (cf. Giulio Carlo Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, 1951); Arta e « utilă » în sensul că « opera e utilizată, nu interpretată sau înțeleasă — nu presupune un oarecare grad de cultură, deoarece ea însăși determină un anume grad de cultură ». Prima frază a manifestului din aprilie 1918 este: „*Scopul final al oricărei activități plastice este construcția*. Arhitecți, sculptori, pictori, reîntoarceți-vă la meserie » cere Gropius, încă în sensul unei colaborări artizanale. Puțină cronologie: în 1920, Klee și Schlemmer devin profesori, din 1920 încep să apară cele 14 cărți ale Bauhausului gîndite de Moholy-Nagy; în 1922 începe să profeseze Kandinsky; în 1923 se organizează expoziția *Artă și Tehnică, o nouă unitate* și apare *Ideea și structura Bauhausului* a lui Gropius; în 1925 are loc *săptămîna Bauhausului*; în decembrie 1926 sînt inaugurate construcțiile școlii de la Dessau; vechii elevi Breuer, Bayer ajung profesori; în 1928, după plecarea lui Gropius, sub direcția lui Hannes Mayer o mai mare importanță se acordă arhitecturii, secției de urbanism și desen industrial; din 1930, sub direcția lui Mies van der Rohe, arhitectura domină. Ragon (cf. *Arhitectură și estetică industrială la Bauhaus* în Cimaise nr. 91—92/1969) distinge trei faze în evoluția școlii: reacția împotriva individualismului expresionist (cu romantismul afișat de Itten și discipolii săi, rași în cap, îmbrăcați în cazahă și pantaloni largi, adepți ai doctrinei Mazdaznan, adică vegetarieni — de nevoie ? — ocupați cu exerciții respiratorii și meditații colective); vremea în care pictorii abstracți devin profesori și arhitectura este recunoscută « artă totală »; direcția mai pronunțat utilitară, perioada radicalului slogan « pictura este moartă ». Influența pe care, direct sau indirect — prin profesorii emigrați, prin New Bauhausul lui Gropius, Moholy Nagy, Feininger la Chicago (1937), prin școala de la Ulm a lui Max Bill, prin elevii direcți sau indirecți Kepes, Munari, Vasarely — a avut-o această « casă a construcției » se resimte în multe domenii: arta cinetică, cinematograful, fotografia, artele spectacolului, punerea în pagină, publicitatea, vestimentația, mobilierul, și, în primul rînd, arhitectura.

7. Iată cîteva propoziții de oarecare răsunet despre, cum spunea Bonnard, « această pasiune peri mată a picturii » — propoziții care desigur nu au vreo eficacitate asupra celor « în cauză », dar rămîn piese de rezistență în colecțiile mentale ale tot mai numeroșilor « gropari » ai picturii de tablouri: « Nu se pictează după natură în epoca ascensoarelor și avioanelor », spune cumintele Dunoyer de Segonzac; « Nu pictură de șevalet: aceasta mi s-a părut întotdeauna bizară, mai curînd comică, acest cadru ce închide tabloul ca o fereastră » (Jean Arp); « Artistul pictor, așa cum e cunoscut astăzi, este o specie istorică chemată să dispară » (Joan Miró); Léger, ale cărui intuiții îl propulsează printre precursorii creatorilor de ambianțe, este de altă părere: « tabloul de șevalet își continuă drumul », cu toate că, obiect de lux, are rolul — negativ — de « a intensifica piața creînd o ierarhie de obiecte ». Etalajist, afișist, tipograf, publicist, autor de machete, scenograf, cineast, Léger lansează încă în timpul primului război mondial ideea unui oraș policrom; la Expoziția internațională de la Paris din 1937,

Dar strada . . . ce este ?
*Lumină, zgomot și mișcare, zarvă, frenezie, mișunare, traseu, parcurs, itinerar, loc de întîlnire, promiscuitate, anonimat, solitudine, teren de joc, cîmp de bătaie, locul tuturor tentațiilor, scenă de fapt divers, spațiu social, proprietate colectivă . . . sau libertate supravegheată ?*

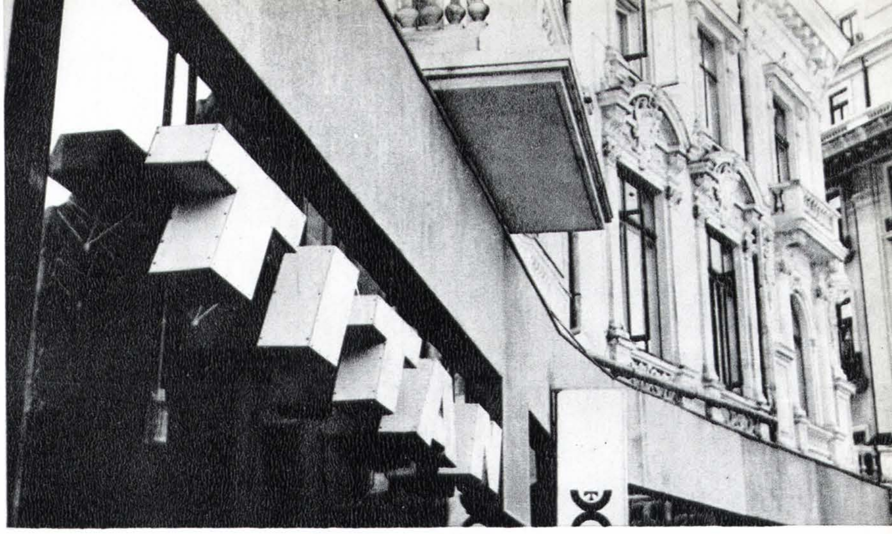
Strada poate fi totul, strada trebuie să fie totul, dar strada nu e nimic.
*Strada sînteți voi, sînt ei, e un șir de pași, de corp la corp, de opriri, de așteptări, de frîne, e o înaintare extenuantă într-un spațiu îngrămădit, saturat,*

e de asemenea
*o sumă de pofte, de nevoi, de funcțiuni, de gesturi zilnice și foarte necesare: a cumpăra un ziar, a te așeza pe o bancă, a arunca ziarul, a ști ora, a telefona.*

Strada e deci o folosință imediată, o relație cotidiană.
*Și această relație, această folosință se traduce prin obiecte, o sumedenie de obiecte, obiecte pentru a te așeza, a te deplasa, a te adăposti, a te informa, obiecte care protejează, acoperă, luminează, conțin, indică, semnalează, ordonă, suportă, delimitează, închid.*

Acest bazar, această colecție, această mostră, aceste vechituri au fost numite: « mobilier urban ».
*Sistem de proteze destinat să compenseze inadaptarea orașului la uzul pentru care a fost făcut, inadaptarea soluțiilor tehnice alese acum o jumătate de secol la realitatea nevoilor de azi; cel mai adesea obiectele orașului sînt mizerabile, vetuste, rău așezate, puțin inteligibile, meremetisite, trist pitorești.*

*(fragment din sinopsisul programului audio-vizual Ce e strada? — semnat de François Barré, Denis Goldschmidt, Antoine Grumbach — în catalogul expoziției Spațiul colectiv, semnele și mobilierul lui, Paris, decembrie 1970 — ianuarie 1971).*



Léger propune un « *eveniment de uimire* », « un Paris cu totul alb (imediat ne gîndim și la Parisul albastru ultramarin propus de Yves Klein) și seara avioane și proiectoare inundînd orașul în culori vii și mobile », la curățirea clădirilor urmînd să lucreze 300 000 de șomeri.
« Strada — scrie Léger (*Fonctions de la peinture*, Gonthier, 1964) — poate fi considerată ca una din artele frumoase, căci ea e îmbrăcată magistral de mii de mîini care zilnic fac și desfac aceste frumoase regii care se numesc magazinele moderne ». Iar comentariile lui « à propos de corpul uman considerat ca un obiect » conduc direct la recentele propuneri ale Helenei Jarosova de creare a unui centru de documentare în *estetica vieții cotidiene*, rolul corpului uman ca element al acestei estetici fiind esențial. « Ritmul este atît de dinamic încît „felia de viață" văzută de pe terasa unei cafenele este un spectacol-surpriză ». Arta murală, arta colectivă de mîine, *artă de acompaniament* ar corespunde acelei muzici de acompaniament visată de Satie care *se aude, dar nu se ascultă*. Cu o tenacitate de misionar al « creării unui nou spațiu vital » conferențiarul și publicistul Léger combate relația (din nefericire atît de frecventă la noi): arhitect-pictor de felul: « Domnule pictor, îi spuneți cu un aer puțin trufaș, aș voi aici 3 m 50 pe 1 m 25 de culori vii. Bine, domnule arhitect, va spune cu modestie, vi se va face aceasta ».

8. Unul dintre cele mai coerente demersuri artistice ale contemporaneității este datorat lui Vasarely. Policromia arhitecturii, multiplii și audio-vizualul sînt marile « obsesii » ale acestui « plastician în oraș » (cf. *La nouvelle critique* 45/1971). Vasarely pornește ofensiva *imediată* împotriva urîtului, împotriva griului. « Am ales ziua » spune el referindu-se la al său « folclor planetar » spre deosebire de orașul nocturn, domeniul de predilecție al lui Schöffer.
« Mediul în care trăim — scrie Vasarely (*Notes brutes*, în Metro nr. 13/1968) — devine artificial și mecanizat. Mașina, electronica, cibernetica acaparează tot mai mult domeniul umanului din care o imensă parte cade în Materie. Ego se retrage în favoarea colectivului, calitatea personalității este depășită de aceea a universalității. . . . . Gîndirea, arta și filozofia artistului se schimbă în întregime sub acțiunea mașinii dialectice: presă, radio, televiziune. *Artistul izolat în turnul lui de fildeș va ceda locul unei ființe informate dacă nu erudite cel puțin deschisă evenimentelor ce se petrec în jurul lui. Va trebui să se transforme din contemplator inspirat în participant chibzuit, capabil să opereze sinteze* » (s. n.). Punctele fixe ale programului său estetic și etic (cf. J. Louis Ferrier, *Entretiens avec Victor Vasarely*, Pierre Belfond, 1969) sînt: o artă a constantelor plasticității fondate pe geometria plană, comparabile cu sistemul zecimal, alfabetul; tabloul devenit *prototype-départ*, punct de plecare (dacă acceptă sistemul de vînzare, Vasarely nu se sfiește să afirme: « ceea ce vînd sînt subprodusele ideilor mele destinate arhitecturii »); multiplul, bombardamentul pictural pînă la multiplul imaterial, diapozitivul, pentru desacralizarea artei, pentru desființarea piesei unice; stocarea « ideilor » într-o « bancă plastică »; munca de echipă — fundația de la Gordes (cu muzeul didactic și cu « présentoirs »-ele « veritabile mașini de debitat imagini» este un loc de confruntare interdisciplinară între arhitecți, ingineri, urbaniști, sociologi, psihologi, coloriști, pictori, sculptori; învingerea ideii romantice de geniu prin această combinatorie a unităților plastice, la îndemîna tuturor; dispariția « ființei care poartă lavalieră »; roasă de inspirație și de alcool, a stilului « rapin », în favoarea unei ființe constructive, producătoare de lucruri utile și estetice. « Arta plastică — este convingerea lui Vasarely — va fi cinetică, multidimensională și comunitară ».

9. « Goliți orașele, gările, drumurile, trenurile de afișele lor și veți avea poate o lume cu totul diferită și poate oamenii vor avea reflexe diferite ». Năstrușnica propunere a lui Lo Duca are de fapt rostul să atragă atenția asupra modului în care omul este condiționat de *orașul-publicitate*. De la afișele electorale și programul jocurilor de circ în Grecia și Roma antică pînă la descoperirea valorii comerciale a originalității (în secolul XV firmele-calambur de tipul St. Jean Baptiste — Au singe en batiste) pînă la uriașa farsă a lui George Petit (care, în 1953, la Săptămîna mondială a publicității a lansat un personaj, *Garap*, care nu recomanda nici un produs, dar căruia reclama prin toate canalele i-a adus o nemaipomenită cerere, deși nimeni nu prea știa ce ar urma să cumpere), publicitatea informativă și persuasivă și-a perfecționat motorul în patru timpi: a atrage atenția /a trezi interes/ a provoca dorința/ a declanșa cumpărarea.
Cei care se îndeletnicesc cu *vizual design-ul* și sînt răspunzători de forma *orașului-publicitate* trebuie să cunoască arta și strategia publicitară, trebuie să aibă în vedere studiul propagării mesajului, studiul psihologic al audienței, motivația individuală, modul de funcționare al stereotipului de marcă, imaginea despre marcă și imaginea despre sine (a virtualului cumpărător), rolului sugestiei și al modelelor culturale etc. etc. Într-o civilizație în care *noul este o valoare cheie* (Edgar Morin în prefața la André Cadet, Bernard Cathelat, *La Publicité*, Payot, 1968), dualitatea mesajului publicitar (informație-incitare) cere diverse tonuri (simplu, elegant); apelează la hiperbolă, joc de cuvinte, slogan; folosește cu o totală libertate limba (publicitatea este devoratoare de cuvinte, este utilizatoare de material lingvistic pe care îl « califică ») în scopul maximei expresivități. Intrat în folclorul urban și în mitologia populară, afișajul, indiferent de suport, are următoarele caractere: 1) este un mijloc *masiv* (problemă de cantitate și densitate); 2) este un mijloc *violent* (s-a spus că afișul este în artele frumoase ceea ce lupta cu pumnii este în bunele maniere); 3) acțiunea lui trebuie să fie scurtă; 4) nu este un mijloc selectiv, « atinge » pe toată lumea. (cf. Robert Leduc « *La publicité, une force au service de l'entreprise* », Dunod, 1966). Mesajul publicitar urban — ale cărui raporturi se modifică în funcție de circulația auto, insulele de pietoni, zonele verzi — poate fi considerat ca un ansamblu foarte articulat (cf. Giandomenico Romanelli, *Limbă și cuvinte în mesajul publicitar urban*, în *La Biennale di Venezia* nr. 66, sept. 1970) în care *limba* e întregul ansamblu de posibilități semnificative și comunicative al publicității în context citadin, în vreme ce *cuvîntul* publicitar este orice reclamă capabilă de interpretare din partea « utilizatorului » care o poate achiziționa în bagajul personal de imagini. Grafiștii noștri — și factorii ce determină apariția afișului, pînă la momentul lipirii lui — uită sau nu iau în considerare o multitudine de

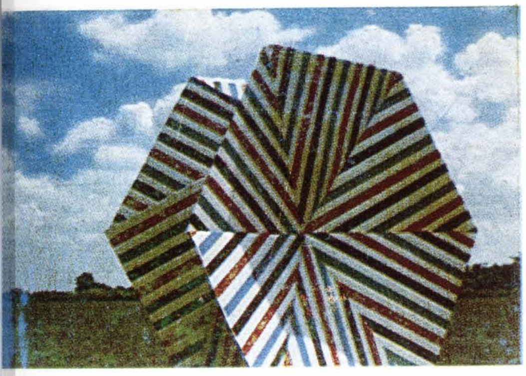
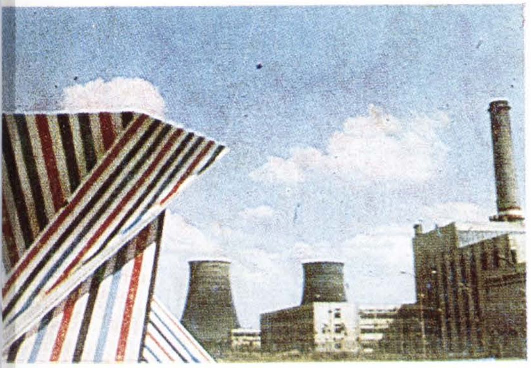
**Avem nevoie
să redeșteptăm
excitantul stimul
al varietății,
cu sisteme și forme
demne de idealul
democratic
și mai mult încă
în raport cu
natura externă,
tocmai pentru
întreaga lor armonie.
Trebuie să
redeșteptăm
scînteia electrică
a curiozității
și a surprizei,
oriunde,
de-a lungul străzilor
mari și mici,
pe orice kilometru
de teren.**

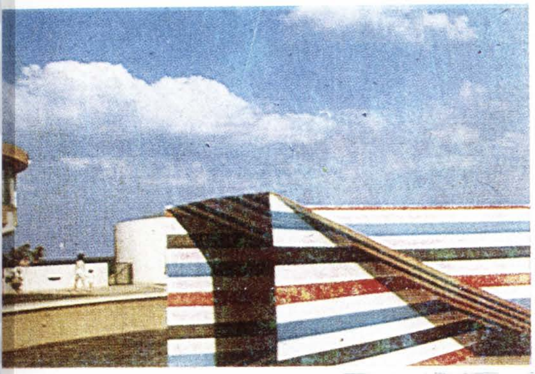
F. L. Wright

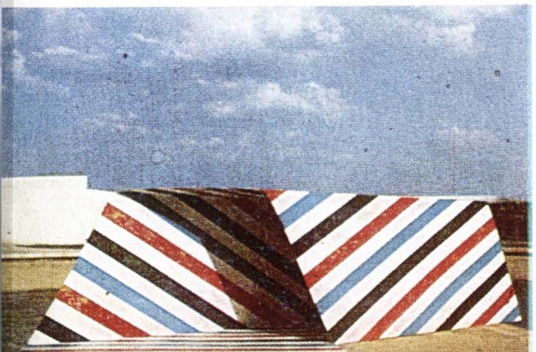
**În marea orchestră
a artelor plastice
nu trebuie
să te mulțumești
cu un singur
instrument,
chiar dacă
el te numește
arhitectură.**

André Bloc

*Cele șase imagini de pe coloana stîngă prezintă, prin montaj fotografic, machete de forme spațiale propuse de Șerban Epure (ele fac parte dintr-un sistem serial practicabil pentru un număr mare de funcțiuni).*
*Există în atelierele artiștilor proiecte și nu rareori lucrări elaborate care își așteaptă o efectivă utilizare socială. Locul lor nu este în laborator, ci în forul public.* ▶





factori ; doar cîțiva au fost amintiți aici ; cenușiul rezultat e că, respingînd însăși funcția afișului, condiția lui de metaforic « pumn în ochi » (Savignac) se distribuie, mai departe, « praf în ochi », ori nici atît.

10. După ce podul Blackfriar din Londra a fost revopsit — din negru în verde — numărul sinucigașilor a scăzut, în acea zonă, cu o treime. De obicei, cu asemenea exemple debutează articolele ce au ca temă influența culorii asupra psihismului.
Este cunoscută influența culorii asupra animalelor și vegetalelor. Chender Bose, care a studiat fotosinteza în funcție de lungimea de undă a culorii, a ajuns la concluzia că activitatea maximă se petrece la roșu (într-o seră cu lumină albastră, nici o dezvoltare ; la lumină albă, o dezvoltare normală ; la roșu, creșterea a fost de 15 ori mai ridicată) ; se știe că Wagner compunea la lumină roșie ; copiii se dinamizează — multe experiențe au dovedit-o — la roșu, se inhibă la albastru. Împărțirea în culori calde și reci, ușoare și grele, stimulatorii și reprezentante, excitante și deprimante, « vesele » și « triste » este cunoscută nu numai de către plasticieni, efectele ei sînt folosite mai mult sau mai puțin potrivit. Chiar și în cadrul natural, în peisaj, culoarea poate fi dirijată cantitativ, contribuind, pe lîngă construcție — ca element de îngrădire, mascare, fundal, dominantă, accent etc. — la stabilirea *calităților* peisajului proiectat, care, după J. O. Simonds (cf. *Arhitectura peisajului*, Editura tehnică, 1967) pot fi : pitorescul, etericul, bizarul, idilicul, delicatul, grațiosul, rigurosul, seninul, maiestuosul, îndrăznețul. Să nu uităm însă, spune Simonds, că — deși avem pretutindeni atîtea exemple că acest lucru este uitat — « pentru fiecare sit există o folosință ideală, pentru fiecare folosință ideală există un sit ». Revenind la utilizarea culorii : trebuie să se țină seama și de principiile generale ale modificărilor în funcție de : intensitatea luminii (culoarea e diferită la lumina incandescentă față de lumina zilei), de reflexia culorilor vecine (albul reflectă 84%, galbenul 60%, roșu închis 14%), de juxtapunerea culorilor, de proporția în suprafață a culorilor, să transcriem aici cuvintele lui J. Dumond : « tonul viu pe o mică suprafață acționează ca sarea în bucate ».

# O DEFINIȚIE ÎN IMAGINI

LEONID DIMOV

tribuna
T

*În labirintul cerebral al fiecăruia zac ascunse prin unghere, cel puțin cîteva imagini salvatoare. Ele deschid etape noi de așteptare, asemenea unor albe blagoveștenii. Probabil că din aceste puncte de condensare pleacă efluviile magice ale visului. Și tot de aici, atunci cînd visul rămîne treaz, pornesc săgețile cu dulce otravă în vîrf care, înfipte în mult-încercatul trup al realității, îi conferă o nouă dimensiune : aceea a visului.*

*Acest fenomen de maclare între vis și realitate e cu deosebire prezent în pictură. În indiferentismul compozițional al lui Bruegel, în foșnetul mat al frunzișelor lui Watteau, în extensia către eternitate a clipelor încadrate cu flori de către Rousseau Vameșul, parcă bate inima fragilă dar tenace a unor vechi și iubite fragmente de amintiri. Și, desigur o anume cantitate de regret, de părere de rău că tocmai cu încheierea pînzei, Tabloul, odată sfîrșit, zmulge din lada de zestre a creatorului pozele cele mai de preț și le lasă să lunece pe panta infinită a alterității. E clipa divorțului, a despărțirii dintre om și visul său, clipa artei.*

*Iată, pe o nesfîrșită și necunoscută planetă, învelită în neguri groase și nori bulbucați, se întinde din zare în zare drum răscolit de urme de care, drum înnămolit și lat. Nici un fir de iarbă, nici o bornă. Doar în mijlocul drumului, departe, între doi bulgări de noroi neuscat, în cea mai desăvîrșită părăsire și singurătate, un căruț din șipcă vopsită, nu mai mare decît o palmă, semn că pe acolo a trecut cîndva un copil. Culorile prea vii ale jucăriei parcă țipă de durere, în opoziție cu pustietatea posomorîtă și fără margini din jur. E, această imagine, amintirea unui vis care continuă să mă chinuie și mă îndeamnă a o substitui unei definiții a artei.*

*Pentru că numai în aparență jucăria de pe Neptun e inutilă. În realitate numai datorită ei tot deșertul — neapărat funcțional — al necunoscutei planete poate fi înscris în registrele cugetului. Altminteri rămîne strein și închis în sine. Din păcate însă, procesul e reciproc. Cea mai somptuoasă orhidee e anulată de întunericul nopții.*

*Lipsa de gratuitate a artei e funciară : ne slujind nici unui scop, ea e cel mai sigur mijloc de a face suportabilă sălbăticia primordială a lumii și, ulterior, de a deschide ferestre către infinit după ce gradul de intimizare, de reducere la domestic devine, la rîndul său, de nesuportat. Cultul artei e, de aceea, firesc oricărei societăți viabile. Condiții favorabile maxime pentru dezvoltarea creației și, în primul rînd pentru libertatea ei, iată ce trebuie să asigure societatea artei pentru a trage maximum de foloase de pe urma acesteia. Și nu există nici o deosebire între decapitarea unui individ acuzat pe nedrept și decapitarea unei opere.*
*Locuitorii satului Mittelbergheim din Alsacia încearcă și azi un soi de teamă înainte de venirea furtunii. Ei cred că se va ivi pe drumul ce duce spre Barr un căruț imens picurînd tot de sînge. Mînat de un schelet care ține un cuțit în loc de bici, căruțul e purtat de schelete de cai. În căruță se află un ins ce-și ține capul pe genunchi și-l oferă la răstimpuri trecătorilor întîlniți în cale. Legenda spune că nimeni nu primește acest cap deoarece e al lui Euloge Schneider, un alsacian care a făcut să cadă pe ghilotină mii de capete în timpul Revoluției Franceze.*

*Nici o legătură, desigur, între cele două vehicole. Mă gîndesc însă că nimeni n-ar accepta jertfa unui cosmonaut, de pildă, care ajuns la Neptun și găsind jucăria amintită mai sus, o distruge în loc de a o aduce pe Pămînt, sub motiv că nici un copil nu putea trece pe acolo înaintea sa, iar miracolul nu există.*

Mikel Dufrenne

# ESTETICA LUI VALÉRY

*...filozofiile în care nu mai credem rămîn ca opere de artă, operele singulare ale unei arte a ideilor; conținutul lor este adevărat — de un adevăr care nu poate fi justificat și care nu este cel al științei — doar în măsura în care structura lor este frumoasă.* (M. Dufrenne)

Estetica lui Paul Valéry... Da, am putea spune că toată reflecția lui Valéry este subordonată Esteticii, chiar dacă studiul ei nu a fost condus în mod sistematic de acest spirit multiplu și rafinat; nici chiar în Cursul său de Poetică de la Collège de France, care nu e o operă terminată și poate nici dintre cele mai inspirate. De altfel, asupra acestei estetici voi arunca o privire ingenuă, neînarmată cu erudiție: voi evoca doar textele care mă seduc și care îmi pun întrebări fără să mă preocupe datarea lor și fără să caut urmele vreunei istorii personale. Astfel voi rămîne credincios autorului meu; pentru că el cere, se știe bine, ca cititorul să smulgă omului opera și să o citească pentru ea însăși. Dacă acest cititor vrea să repună opera în istorie, să o repună într-o istorie fără nume, într-o istorie a ideilor. Valéry însuși a visat să se smulgă istoriei: companionul, maestrul pe care și l-a ales dintru început și pe care nu a contenit să-l implore este Leonardo; și tot pe Leonardo vrea să-l regăsească în Degas; iar atunci cînd își inventă un model, el o face desenînd portretul unui om cu totul abstract și fără contemporani, Monsieur Teste.

Se întîmplă totuși ca Valéry să măsoare distanța ce îl separă de Leonardo, de pildă atunci cînd observă declinul ideii de Frumos, ori instaurarea unei noi algebre sau a unei noi fizici: el acordă atenție mișcării științelor și artelor în măsura în care această istorie nu are caracterul insuportabil de aleatoriu al istoriei care descrie evenimente, și comportă o anumită logică, deci o anumită inteligibilitate. În această istorie, întrucîtva decantată, avem dreptul să-l înscriem pe Valéry. Și pentru că această istorie a ajuns pînă la noi îl putem confrunta pe Valéry nu numai cu trecutul și cu prezentul său, ci și cu viitorul său care este prezentul nostru. Și dacă ne referim la istorie fără a fi istorici, cel mai interesant este desigur să-l înțelegem pe Valéry prin prezentul nostru mai degrabă decît prin al său, și să-l recitim prin optica modernității noastre. De altfel asta și așteaptă el de la noi; fiindcă dacă scria că « asistăm la amurgul posterității »[1], și că astăzi « nimeni nu face nimic pentru a fi gustat peste două sute de ani», (II, 1220), poate că se voia excepția care să confirme această regulă; și în orice caz voia ca mesajul operei sale să poată fi liber interpretat de toți acei ce vor compune figura viitorului său, de acei care vor face « să existe în act » această « operă a spiritului » pentru a găsi adevărul lor.

Introducerea la Estetica lui Valéry s-ar putea face recenzînd temele al căror inițiator a fost și care de atunci și-au croit drum, situîndu-l astfel printre noi. Este știut că mulți teoreticieni actuali, formaliști dar mai cu seamă structuraliști, îl citează destul de mult. Dar modernitatea acestor teme este destul de evidentă: ea va fi percepută atunci cînd le vom întîlni fără să fie necesară enumerarea lor acum. În schimb aș vrea să subliniez de la bun început că din alte puncte de vedere, prin opțiunile, prin gusturile sale, Valéry aparține timpului său: el a fost contemporanul unei profunde și decisive mutații în artă și, întocmai ca imensa majoritate a esteticienilor din vremea sa, nu a înțeles-o și nici nu a perceput-o, drept care iarăși l-am putea integra printre noi: căci foarte mulți dintre contemporanii noștri sînt aidoma lui — intelectualismul lor, dacă nu pozitivismul, făcîndu-i mai puțin sensibili la căutările artistice cele mai radicale; aceasta însă e o altă poveste. De altfel forțîndu-i întrucîtva gîndirea, așa cum vom încerca să facem, am vedea că un Valéry posibil ar fi putut da dreptate acestei mutații pe care a ignorat-o. Deși, dacă citim, de pildă, *Eseurile*, cele mai multe redactate într-o perioadă tîrzie, înmănuncheate în volumul *Degas danse, dessin*, și dintre care unul se intitulează semnificativ: Artă modernă și artă mare, « și »-ul implicînd imediat o funcție disjunctivă, opozitivă — ne cuprinde mirarea să vedem cum acest om atît de bine postat în domeniul cultural și atît de vigilent, nu a avut nici o bănuială despre tot ce se anunța în jurul primului război mondial în pictură, în muzică și chiar în poezie: amator de pictură, el nu percepe nimic dincolo de impresionism și de cubismul lui Cézanne; amator de muzică, nimic dincolo de Wagner și de Débussy; poet, nimic dincolo de Mallarmé și, după cîte știu eu, nu a pomenit niciodată numele lui Rimbaud.

Vom găsi motivul acestor opțiuni și tăceri în estetica lui Valéry. Dar mai întîi, ce poate fi oare o estetică? În această privință Valéry se desparte de tradiția care anexează estetica filozofiei cel puțin în măsura în care filozofia este speculativă. Efectiv, în mod tradițional, filozofia este un palat cu două aripi: etica și estetica, cele două locuri unde domnesc valorile. Și Valéry contestă posibilitatea și legitimitatea unei « estetici filozofice », chiar atunci cînd se adresează, așa cum a făcut cu prilejul unui congres, unor esteticieni pe care îi presupune filozofi. Această contestație se justifică, într-o anumită măsură ca și aceea a eticii la Nietzsche, printr-un fel de genealogie, pe care Valéry o schițează de două ori în *Léonard et les philosophes* și în *Discours aux esthéticiens*. În primul text introducerea idealurilor — « fapt european prin excelență » — provine din necesitatea în care se află filozoful de a-și ajusta discursul « splendid de egotist » față de ceilalți și față de realitate, spre a-i absorbi în lumina sa proprie și a-i judeca potrivit normei lui. În cel de al doilea, reflecția asupra unei anumite plăceri, a cărei legitimitate și universalitate ar vrea să o stabilească, este aceea care îl determină pe filozof să formeze ideea, — care este totodată și un ideal, — despre Frumos. Zădărnicia acestei întreprinderi sare în ochi: creatorii nu fac decît după bunul lor plac, amatorii nu acceptă să fie declarați egali în fața unei plăceri despre al cărei adevăr filozoful ar decide de unul singur; astfel este ruinată propunerea esteticii ca știință a Frumosului, a unei idei despre Frumos, « în mod paradoxal despărțită de lucrurile frumoase ». Valéry recunoaște că această știință a avut drept de cetate în perioada clasică și, mai mult, că ea a avut efecte fericite asupra procedurilor artei; însă arta asociată cu ideea de Frumos nu este toată arta: « Frumosul și Binele nu mai sînt la modă » (I, 1239).

Dar critica lui Valéry nu se oprește aici: în același timp cu estetica filozofică ea vizează întreaga filozofie, atunci cînd aceasta se prezintă în chip de cunoaștere absolută. Și, o dată mai mult, el invocă istoria: « Asistăm la acest fenomen extraordinar: însăși dezvoltarea științelor tinde să diminueze noțiunea de Cunoaștere (ibid.); majuscula indică aici o cunoaștere care se vrea pură și sigură de ea, care să nu fie redusă la o importanță convențională sau arbitrară » și care să nu aibă nevoie de confirmarea ce i-ar aduce-o o putere efectivă. Această idee a unei relații obligate a adevăratei cunoașteri — care nu este cunoașterea Adevărului — cu puterea

[1] Referințele trimit la ediția operelor lui Valéry apărută în « Bibliothèque de la Pléiade », 1968.

și deci cu acțiunea, o găsim pretutindeni la Valéry. Tocmai pentru că nu și-a putut dovedi capacitățile, filozofia aparține acum trecutului; desigur că astăzi ideea nu mai este nouă. Însă Valéry nu este nici Nietzsche și nici Heidegger; el nu recuză metafizica pentru a-i substitui meditația asupra Ființei sau cuvîntarea despre Ființă. Și nu fără regret de altfel concediază el filozofia, căci îi admiră fără rezerve austeritatea, subtilitatea și rigoarea, și se asociază venerației lui Fedru față de Socrate. Gîndind filozofia ca un sistem, cum să nu guste acest îndrăgostit de ordine, puternica ei arhitectură? Dar oricît de fascinant ar fi sistemul, trebuie recuzată pretenția lui de a enunța un adevăr universal: el nu este nimic altceva decît o construcție singulară unde se desfășoară în mod magnific spiritul unui om, însă fără a putea forța adeziunea celorlalți. Am spus: arhitectură. Da, filozofiile în care nu mai credem rămîn ca opere de artă, operele singulare ale unei arte a ideilor; conținutul lor este adevărat — de un adevăr care nu poate fi justificat și care nu este cel al științei — doar în măsura în care structura lor este frumoasă. Revanșa artei asupra filozofiei: nu numai că filozofia nu poate situa și stăpîni estetica, ci dimpotrivă, îi este subordonată: purcede din ea și face apel la ea. Această revanșă, trebuie să notăm în treacăt, inversează relația instaurată astăzi de o anumită semiologie: în loc de a înțelege arta ca discurs și, de pildă, obiectul pictural ca text și lectură, Valéry propune să fie înțeles discursul ca artă. De unde putem de altfel trage concluzia că filozofia nu moare cu adevărat, ci își schimbă sensul sau obiectul. Mai întîi pentru că gustul de a cunoaște nu piere, ci se manifestă altundeva, în știință, potrivit procedurilor verificabilului, mai degrabă decît conform jocului categoriilor seci și arbitrar inventate. Apoi pentru că gustul de a construi nici el nu piere, chiar dacă monumentul ia forme mai subtile, mai mobile decît cele ale imuabilului și gloriosului sistem. Și măcar e ceva de cunoscut, și anume construirea însăși, acel «a face» pe care îl suscită neîntrerupt voința-de-a-face. Atunci estetica devine principalul obiect al acestei noi filozofii ai cărei profeți sînt Leonardo și Valéry: o estetică ce nu mai este filozofică, dar care cuprinde toată filozofia.

Fără să ne pripim în demonstrație, iată-ne pentru moment conduși, pe un drum care nu este acela al esteticii filozofice, la o meditație asupra artei, deoarece filozofia se identifică aici cu arta: a arhitectului dar de ce nu și a poetului? Dacă Valéry nu cedează tentației heideggeriene a acestei confruntări, decît atunci cînd îi acordă dintr-o dată filozofiei « libertatea ei de poezie abstractă» (I, 1247), este, poate, pentru că ar însemna, în mod paradoxal, să-i acorde încă prea mult sens filozofiei: ceea ce spune sau cîntă monumentul — și muzica de asemenea — este mai firav, mai inconsistent, mai insezisabil decît ceea ce spune poezia; limbajul are mai multă încărcătură semantică decît piatra. În orice caz dacă filozoful se folosește de limbaj, trebuie să spunem că o face întrucîtva în felul poetului, dar fără ca acest lucru să-l facă mai respectabil.

Deschid aici o paranteză despre felul cum tratează Valéry limbajul. Atenția ce i-o acordă este desigur modernă, dar ce spune îi aparține în mod propriu. Pentru el limbajul este în primul rînd un instrument grosolan pus în slujba nevoilor celor mai fruste, a acțiunilor celor mai scurte și mai interesate; el instaurează contactul cel mai direct al oamenilor între ei și cu lumea. Valéry se arată destul de puțin interesat să mediteze asupra originii lui sau să observe funcțiunile pe care și le asumă și să deslușească proprietățile pe care trebuie să le aibă pentru a le asuma: este însă și mai puțin tentat să spună, împreună cu Cassirer, că astăzi Critica rațiunii pure trebuie să se erijeze în Critică a limbajului. Dimpotrivă, față de limbaj, neîncrederea este de rigoare. Căci el prinde în capcană gîndirea îndată ce, uitînd de « umilele lui începuturi» (I, 1269), cînd cuvîntul era « limpede, precis, onest, și servea cu credință » (I, 1317), ajungem să facem din acest mijloc un scop, « obiectul unei îngrozitoare dorințe filozofice» (ibid). Îndată ce limbajul a pierdut această transparență primordială care îi permite să facă orice meserie, reflecția obsedată de opacitatea lui își pierde mijloacele și se dedă unui delir speculativ. Împotriva acestor filozofii contemporane pentru care cuvintele sînt în același timp cuvinte de ordine și prilejuri de delir, astăzi poate că Valéry ar invoca filozofia oxfordiană care se reîntoarce la limbajul obișnuit și care vede în el instrumentul infinit de suplu al comunicării cotidiene și totodată sursa tuturor mistificărilor. În orice caz el nu pune întreaga miză pe limbaj: « dar Leonardo, pentru el limbajul nu este totul . . .» (I, 1252). De unde aceeași rezervă față de cunoaștere, căci adaugă imediat: « cunoașterea nu înseamnă totul pentru el, și poate că nu reprezintă decît un mijloc». Căci, el știe prea bine, în ciuda pericolelor pe care limbajul le prezintă pentru toți cei pe care îi fascinează, că limbajul și cunoașterea sînt solidare; de aceea acceptă el ideea că deși filozofii se pierd jucîndu-se cu limbajul, alții se salvează: și anume acei care au afinat acest limbaj într-atît încît au ajuns să producă două etape extreme, « două limite» (I, 1370): muzica — aș adăuga poezia — și algebra. Algebra, în care se instaurează gîndirea abstractă și în care cuvîntul cedează pasul scrierii, pretinde limbajului o transparență încă și mai pură, poezia, unde cuvîntul se preschimbă în cînt și farmec, restituie limbajului opacitatea unui lucru din natură, dar fără să facă din el pretextul și unealta unei pseudocunoașteri. Și poate că cele două extreme se întîlnesc: Valéry sugerează acest lucru într-un text care se intitulează: *Pensée abstraite et poésie*, dar fără să-l dezvolte. În orice caz algebra și poezia au cel puțin în comun — și cu filozofia de altfel — faptul că produc opere, adică se manifestă prin construcții: iar prin aceasta amîndouă, și cu același titlu ca și filozofia, sînt arte.

Căci arta se definește înainte de toate ca o creație. Valéry nu simte față de acest cuvînt neîncrederea puțin cam forțată sau prostească a contemporanilor noștri. Totuși, la Collège de France, el va întrebuința un cuvînt, cu care unii se gargarisesc astăzi: producție, — spunînd, însă, că îl întrebuințează pentru a « explora domeniul spiritului creator» (I, 1344). Dar nu importă . . . cuvîntul. Ceea ce contează, este ca aceste obiecte singulare care sînt « operele spiritului» să apară. Să considerăm deci aceste opere care populează mediul nostru cultural, cum se spune astăzi. Ele ne apar ca « lucruri definisabile», se impun puternic atenției noastre, și cu atît mai mult cu cît au scăpat autorului lor devenind de sine stătătoare. Nu constituie oare ele obiectul gata găsit al esteticii? A le studia în ființa lor, a analiza structura lor, a le confrunta în spațiu și timp, a urmări istoria lor proprie, iată sarcina — și este tocmai aceea pe care și-o asumă astăzi pozitivismul structural. Însă Valéry nu se oprește aici: operele spiritului, spune el în același Curs, nu există decît în act, iar această remarcă va orienta și va articula toată Estetica lui. Dar ea poate fi interpretată în mai multe feluri.

Iată primul: a fi în act, înseamnă a te împlini. Putem deci înțelege că opera se înfăptuiește — se realizează ca obiect estetic — atunci cînd face obiectul experienței estetice căreia îi este destinată: producția este destinată consumației, și face apel la consumator. În lumea lucrurilor și a ustensilelor, opera nu există decît potențial sau precum cenușa pasării Phoenix: privirea, ascultatul sau lectura sînt cele care o reînvie și o promovează spre adevărul ei, adevărul ființei ei percepute. De unde și un prim studiu al operei considerată în relația ei directă cu receptorul, și totodată în pluralitatea indefinită a lecturilor pe care le poate cere și a interpretărilor ce le poate primi de la acest receptor. Este de notat că forțînd puțin această noțiune am ajunge să spunem că de fapt consumatorul este tot atît de necesar operei cît și creatorul, în așa măsură încît i se poate substitui acestuia: la acele opere din vremea noastră în care actorul și spectatorul se identifică în improvizare, dar și, așa cum se întîmplă dintotdeauna, la sărbători și ceremonii. Însă Valéry nu ar merge pînă într-acolo încît să spună că sărbătoarea e artă: există în el o latură aristocratică. El nu ar accepta să doteze cu creativitate amatorul sau publicul. Actul producătorului și cel al consumatorului, afirmă el, nu s-ar putea confunda: cel de-al doilea este și el un producător în felul lui, dar numai al valorii operei, pe cînd primul este în mod autentic creator prin faptul că susține întreaga valoare. Cu alte cuvinte, receptorul este liber să se folosească de operă în felul lui, să o interpreteze așa cum îi place; însă emițătorul este acel care a produs obiectul, în același timp singular și numeros, care se pretează de minune acestei libertăți. Astfel Valéry atribuie drepturi atît autorului cît și operei, desigur fiindcă rămîne credincios dualismului tradițional al obiectului și al subiectului. Ceea ce nu exclude de loc ideea că nu există obiect estetic decît printr-un subiect — producătorul său — și pentru un subiect — receptorul său. Tocmai de aceea Valéry acordă un loc studiului relației dintre operă și receptor. Acest loc va cuprinde jumătate din estetică, estézica, denumită astfel pentru că examinează felul cum este primită opera, potrivit unui fel de a simți specific care este o plăcere. Poate că el nu ar vedea nici un inconvenient în plasarea estézicei sub auspiciile fenomenologiei. Dar trebuie să recunoaștem că nu s-a oprit prea mult asupra acestei probleme: atunci cînd a făcut-o, vom vedea, a fost în legătură cu *Poetica*.

Căci cealaltă jumătate a esteticii, și în ochii lui cea mai interesantă, este Poetica sau mai bine spus Poïetica. Într-adevăr, a spune că opera spiritului, și în special opera de artă, nu există decît în act, poate să însemne altceva, dacă actul nu mai indică o ființă a operei care se opune ființei potențiale, ci indică o acțiune care implică o activitate; asta înseamnă atunci că opera este absolut solidară cu generarea ei. Astfel cum spune Fedru: « Eu nu mai despart ideea de templu de aceea a ridicării lui» (II, 83). Poetica este studiul acelui «a face» care

zămislește opera. Să însemne asta că reflecția se depărtează de operă, că din opera spiritului ea nu mai reține decît spiritul, și că se sustrage de la această analiză imanentă ce părea să constituie întreaga valoare a unei estetici nespeculative? Da și nu. Da, în cazul cînd această analiză se lasă pe seama « practicii detestabile care constă în a trata poemele ca pe niște lucruri, în a le decupa ca și cum compoziția nu ar însemna nimic » (I, 350). Nu, dacă această analiză purcede din ideea că « execuția poemului este însuși poemul» (ibid.), deci dacă analiza caută în poem amprenta lucrătorului pe lucrul său, cu alte cuvinte, dacă acordă vreun drept autorului. Să însemne asta că ea trebuie să se întoarcă la psihologic și la istorie, la mica istorie, aceea a creditorilor, a metreselor și a maladiilor? Nicidecum, fiindcă nu omul trebuie invocat, ci autorul, care este fiul și totodată tatăl operei sale, care este în întregime în această operă și nicăieri altundeva, și care de altfel pentru a o produce ca operă a spiritului a făcut, am putea spune, abstracție de umanitatea lui. (Observăm aici că Valéry ar arăta parcă o oarecare reticență față de întreprinderea structurală așa cum este ea adeseori practicată: aceasta, pentru a desluși mai bine structurile, le caută în opere care nu sînt ceea ce se cheamă opere de autor, cum se spune în cazul filmului, ci opere cvasianonime, produse în serie, ea fiind în orice caz mult mai atentă la faptul structurii decît la amprenta activității structurante, la acea structurare care, cel puțin în operele mari, începe printr-o destructurare.) Oricum, analiza «făcutului» se poate efectua pe operă; trebuie totuși să constatăm că Valéry nu a condus-o în felul acesta, ci după un fel de psihologie a creației. El a fost « antrenat să considere cu mai multă complezență, și chiar cu mai multă pasiune, *acțiunea care face*, decît lucrul făcut» (I, 1343). Poate printr-un soi de narcisism teoretic, de complezență față de sine: fiindcă precum tînăra Parcă (Je me voyais me voir, sinueuse . . .), el a vrut să se vadă, să vadă în el spiritul operei.

★

Poetica ne permite să definim ceea ce nu am discernut încă: și anume ceea ce este artă propriu-zis în operele spiritului. De altfel este foarte remarcabil faptul că Valéry ezită în pragul acestui discernămînt. În prima lecție a Cursului, el este enunțat și totodată eludat: « Mai întîi nu disting nimic în *producția* operelor, care să mă constrîngă în mod hotărît să creez o categorie a operei de artă» (I, 1355). Cu patruzeci de ani în urmă el ezita să-l claseze pe Leonardo printre artiști, savanți sau filozofi. Vom înțelege îndată motivul. Dar mai sînt alte texte de la care putem porni și în care Valéry își oferă mijloacele de a specifica arta: atunci cînd opune, ca în *Eupalinos* și deja în *Introduction à Vinci*, construirea cunoașterii, și mai precis încă, în *L'âme et la danse*, « luciditatea ucigătoare» și beția de a acționa. Arta este atunci desigur situată de partea construirii, iar Socrate, care s-a situat de partea cunoașterii, se gîndește la arhitectul care nu a fost . . . și care ar fi putut să fie. O, posibil, zadarnic visat de un om care nu poate spune: *qualis artifex pereo !* ci doar « Ce artist am făcut să piară !» (II, 140). Cel puțin acest vis va fi pretextul unui curs de Poetică în Infernuri, care nu sînt cele ale Colegiului, și unde vedem cum prin personajele sale — Eupalinos, Fenicianul și Socrate, se demultiplică, se pune la încercare și se rafinează analiza operei și a creației ei. Or, dacă Socrate ar fi putut fi arhitect și invers, dacă Leonard a fost poate filozof, nu încape îndoială că construirea și cunoașterea nu se opun total. Mai întîi, desigur, «făcutul» într-adevăr creator se deosebește de alte făcuturi: de făcutul naturii, care produce atît piatra cît și scoica, și despre care de altfel nu vorbim decît la modul metaforic fiindcă nu știm cum face ea ceea ce ni se pare a fi făcut: de asemenea și de «făcutul» uman atunci cînd e prozaic, atunci cînd produce obiecte utile fără să creeze opere. Ceea ce caracterizează în primul rînd actul creator, precum și ceea ce deosebește poezia de proză, umbletul de dans, (tema aceasta e reluată de mai multe ori de Valéry), este faptul de a fi conștient și voluntar: artistul nu face ceea ce poate, el pare să facă ceea ce vrea; pentru că poate mai mult decît face, și alege între capacitățile lui: a face înseamnă întotdeauna a putea face altceva, pe cînd cochilia nu poate decît să se facă pe ea însăși, și tocmai asta nu înțelegeam. «Făcutul» se supune deci unei intenții. Această idee directoare, oricît de obscur ar fi statutul ei, atestă spiritul din care ea izvorăște. Iar acest spirit trebuie să fie întrucîtva suveran: *Cogito* separat, subiect transcendent, intenționalitate pură — Valéry nu recurge la denumiri filozofice: dar el numește un Eu pe care nimic nu-l obligă și nici nu-l compromite, o conștiință singulară, dar cu « desăvîrșire impersonală» (I, 1227), un spirit care « se constrînge cu bună știință la un refuz indefinit de a fi ceva» (I, 1225), fie și o persoană, totalitatea acestei ființe de care se separă. Orice în afară de confuzie și dezordine ! « A nu pune nimic deasupra conștiinței» (I, 1205), — și în orice caz nu inconștientul, dar nici inspirația și entuziasmul, seducțiile dionysiace. Dacă această « forță intelectuală» vrea să se pună la încercare într-o operă, trebuie ca această operă să vizeze dintru început la perfecțiune; fiindcă perfecțiunea, chiar dacă nu mai este la modă, reprezintă ceea ce, în operă, răspunde acestei certitudini de sine, acestei necesități a unei ființe căreia nimic nu-i alterează transparența, nu-i tulbură vederea și nu-i alienează libertatea. Căci, o dată mai mult, spiritul este ceea ce se desparte, și care desparte: dacă creează o face, cum spune Socrate, « în principii separate». Dar oare principalul scop al spiritului este de a face? Scopul este de a cunoaște, și în primul rînd de a se cunoaște pe sine. Și fiindcă cine vrea să conceapă un spirit nu-l găsește decît în sine, să ascultăm ce spune în amurgul vieții Valéry despre sine, într-o scrisoare-prefață adresată părintelui Rideau: « Singura mea constantă, singurul meu instinct permanent a fost, fără îndoială, acela de a-mi reprezenta din ce în ce mai net ,,funcționarea mea mentală'' și de a-mi păstra sau a-mi relua cît se poate de des libertatea împotriva iluziilor și a ,,paraziților'' impuși de întrebuințarea inevitabilă a limbajului» (I, 68). Sub impulsul acestei dorințe de a ști (a cărei analiză îi va reveni lui Freud să o facă), a cunoaște construirea importă mult mai mult decît a construi: și tocmai pentru a explora « legile imageriei mentale» l-a ales Valéry pe Leonardo drept « personaj principal al Comediei intelectuale». De altfel atunci cînd spiritul acceptă să fie incarnat pentru a acționa și a produce nu se poate să nu fie construirea solidară cu cunoașterea. Pe de altă parte, între a cunoaște și a putea, există întotdeauna reciprocitate; fiindcă « nu știu decît ce știu să fac » (899 și 1252), și nu fac decît așa cum știu.

Integrată în act, această cunoaștere se înscrie în operă. Valéry regăsește aci lecția lui Hegel: fiică a numărului, coloana cîntă. Ce cîntă ea? Ideea, atunci cînd e luată din tangibil, nu e clară și nici distinctă (de aceea Valéry nu va spune niciodată, și îi sînt recunoscător pentru asta, că arta este discurs sau că opera e text). Ce sens ne livrează poezia, dacă ea este o « ezitare prelungită între sunet și sens »? Ce spune muzica, ea care împarte cu arhitectura privilegiul de a se folosi de un material inițial fără nici o semnificație? Arta revelează absolutul, răspunde Hegel; dar ce este absolutul? Și cum e posibil ca absolutul, adică insezisabilul, abstractul, transcendentul să se lase prins în mrejele unei materii? Totuși ceva se comunică receptorului, *per speculum et in enigmate:* « o senzație de univers», spune Valéry, deschiderea unei lumi care nu a fost încă populată decît de posibil, și care totuși e fără seamăn. De aceea plăcerea estetică este și ea unică în genul ei: este o plăcere inteligentă, plăcerea ce o simți înțelegînd ceea ce e de neînțeles. Plăcere sensibilă, plăcere fizică, desigur. Dar această primă seducție, cum ar spune Freud, nu se propune decît pentru a emoționa spiritul și a-l deschide asupra acestei lumi care e deschidere. Spiritul este cel purtat în starea poetică, această stare pe care creatorul nu o simte decît negînd-o și spre a o transmite consumatorului. Această stare, Valéry a confruntat-o uneori cu cea a visului (cf. I, 136) dar fără să se atașeze, cum face analistul, de conținutul visului, nici de munca lui: ci numai pentru a-i sublinia caracterul « neregulat, inconstant, involuntar, fragil», spre a opune ceea ce este involuntar în starea poetică cu ceea ce este voluntar în travaliul conștient care, fiind solicitat în poet de această stare, vrea să-l stîrnească în schimb în cititor spre fericirea lui.

De unde înțelegem că Valéry privește cu rezervă arta modernă. Arta aceasta, gîndește el, nu se sinchisește de o asemenea plăcere inteligentă și delicată; ea preferă să-l surprindă pe consumator și să-l violenteze printr-o « retorică de șoc» (I, 1340 și II, 1220). El este posedat de « demonul schimbării pentru schimbare», poate și de demonul nerăbdării și al vitezei; el substituie căutarea originalității căutării perfecțiunii, valorile de șoc frumuseții. Ne-ar fi ușor astăzi să punem nume acolo unde Valéry enunță generalități. Dar să nu insistăm: este evident că Valéry nu a vrut să intre în jocul nostru și nici chiar în jocul lui Mallarmé: el a presimțit că arta murea, însă nu a înțeles că ea putea să reînvie cu condiția de a fi, pe toate planurile, revoluționară, și că revoluția începea pentru ea în momentul elaborării unei noi articulări între real și imaginar, între conștiință și dorință, între prezență și absență, cît și printr-un nou raport între creator și consumator. Și totuși Valéry nu se oprește aici. Acest apolinism al estézicii, Poetica îl recuză. Acolo unde l-am văzut pe Valéry dualist, și aproape sartrian, de la a doua la a șasea *Meditație*, el va face același drum pe care l-a urmat filozoful său preferat, Descartes și, finalmente, acest model al intelectualismului, acest campion al puterii spiritului va căuta în Leonardo, pentru a o face a sa, « o filozofie naturalistă» (I, 1214). Fiindcă nu am subliniat îndeajuns ceea ce specifică producția operelor de artă, și Valéry consideră cu o atenție pasionată această problemă: el știe bine că opera îi scapă producătorului ei și că trebuie înțeleasă și gustată pen-

tru ea însăși, dar la el aceasta nu constituie un pretext de a-l înlătura pe autor așa cum se procedează astăzi. Dar oare acest autor nu își scapă lui însuși? Desigur, nu este nimic de renegat din analiza precedentă: vocația omului este de a se cuceri și de a se stăpîni, de a fi spirit și de a se cunoaște ca spirit. Însă acest Eu pur există în el ca un posibil, sau ca un ideal și există numai în străfulgerări; dacă Valéry spune undeva că el este « nota profundă a existenței » (I, 1228), această notă joasă continuă domină arareori modulațiile întîmplătoare ale vieții noastre. Mai mult încă, acest Eu pur trebuie să se piardă pentru a se cîștiga: pentru a acționa și a crea. Să creezi într-adevăr este un act, actul unei libertăți; un asemenea act « este întotdeauna însoțit parcă de o anumită atmosferă de indeterminare mai mult sau mai puțin sensibilă » (I, 1350); dar în același timp libertatea nu se face cunoscută decît determinîndu-se, adică constrîngîndu-se. Această constrîngere poate fi și ea liber aleasă, ca atunci cînd creatorul își impune acele « gene delicate » și cu totul apolinice din care Valéry a dat atîtea exemple. Dar mai există și o constrîngere întrucîtva exterioară, cu toate că spiritul o întîlnește în interiorul operației sale. Și aceasta pentru că actul se produce întotdeauna într-o anumită stare: « o anumită stare a ființei », spune Valéry (I, 1357). Kant i-ar spune: *Gemüt*, și parcă a psychismului — am spune noi. Căci iată psyché-ul introdus în conștiință, subiectul psihologic în subiectul transcendental. Și în curînd va veni momentul învierii trupului (de care se sperie materialismul idealist al filozofiei contemporane!). Fiindcă propriul acestei stări al cărei act e solidar, este acela de a fi indefinisabil, și spiritul nu are nici o putere asupra lui; se pare că actul său se rezolvă într-o așteptare, ca atunci cînd el caută o simplă amintire sau soluția unei probleme, sau modulația unei armonii, sau cuvîntul just. S-ar putea să existe « unele relații foarte misterioase între dorința spiritului și eveniment » (I, 1353) dar ele iau pentru noi chipul hazardului, alții spun: al grației, al inspirației — dar nu importă. Ceea ce contează este că trebuie să așteptăm, fiindcă « nu avem nici un mijloc de a atinge în noi exact ceea ce dorim să obținem » (ibid). Toate subtilele analize ale lui Valéry converg spre ideea — pe care însă niciodată nu o mărturisește cu o asemenea candoare — că spiritul este neputincios; și este cu atît mai mult cu cît el vrea să se separe și să se reducă la singura lui substanță. Dar poate el oare face acest lucru?

Dacă, în realitate, așteptarea lui nu este pasivă, dacă inspirația nu ne dispensează de muncă, aceasta se datorește faptului că spiritul dispune de organe pentru a acționa; fiindcă viața sa particulară se compune — și compune — « cu o viață generalizată » (I, 1217), care este viața corpului. De aici și interesul lui Valéry pentru această parte tainică din noi, pentru « modurile aberante ale existenței » (I, 1221), pentru « această noapte din care izvorăsc în mod straniu forțele sufletului ». Indefinisabilul, imprevizibilul, care nu este numai focarul posibililor, ci și al forțelor, — căci posibilul înseamnă tot atît de bine ceea ce pot eu, cît și ceea ce se poate — toate acestea sînt legate de corp. De aici și acel « elogiu al corpului » pe care Valéry îl atribuie mai întîi lui Leonardo, și pe care ulterior îl pune în gura lui Eupalinos. « O, trupul meu . . . ești într-adevăr măsura lumii, din care sufletul meu nu-mi înfățișează decît exteriorul; căci el o cunoaște fără să o pătrundă, și atît de inutil încît se apucă uneori să o pună în rîndul viselor lui . . . » (I, 99). Adevărata cunoaștere este acea intimitate nupțială cu lucrurile prin care sîntem în lume. Unitatea primordială. Dar poți fi monist numai pe jumătate? Mai trebuie oare să faci să dialogheze sufletul sau spiritul și corpul ca doi interlocutori deosebiți? Da, o dată mai mult, în măsura în care spiritul se vrea și se afirmă separat; nu, în măsura în care el nu rupe niciodată cordonul ombilical, în care ființa în lume este aceeași rasă cu lumea. Și dacă Eupalinos, atunci cînd descoperă în actul său că « și trupul lui a luat parte », opune o dată mai mult trupul și spiritul, el trebuie să spună: « că ele se concertează, că se înțeleg prin mijlocirea materiei artei mele ! »

Esențial este faptul că: oricît de dificilă ar fi depășirea unui dualism care este congenital reflecției în moștenirea Occidentului, arta ne impune să-l concepem; pentru a produce opera, artistul trebuie să se împace cu el însuși și finalmente să accepte de a fi natură: «O, trupul meu, învață-mă în surdină exigențele naturii !» Dar pînă unde să fii natură? Și mai întîi de ce să fii? Pentru a produce obiecte care ele însele să aibă aparența naturii. Fiindcă astfel se specifică în sfîrșit opera de artă. Se știe cît de fascinat a fost Valéry de lucrurile din natură: de acelea care nu sînt făcute ci mai degrabă desfăcute, fiice inorganice ale hazardului așa cum este epava șlefuită de valuri, de acelea ce par că se fac singure, organizate după normativul vieții precum arborele sau cochilia. Valéry năzuie ca operele omului ce proclamă autoritatea spiritului, să o disimuleze în același timp, să pară că cresc și că se dezvoltă precum acele organisme în care viața se măsoară cu hazardul. Căci adevărata poezie este a naturii, și în acest sens arta trebuie să imite natura: în producția sa dacă nu în produsele sale. Ceea ce nu impune nicidecum dezordine, violență, sălbăticie. Ceea ce le impune și le recomandă astăzi unei anumite arte, este acea parte a omului încă și mai nocturnă pe care Valéry, trebuie să recunoaștem, nu a explorat-o: fantasmaticul dorinței. Dar dacă este adevărat că dorința începe o dată cu interdicția, înseamnă că ea nu este a naturii, că ea este deja a culturii; iar inconștientul nu își trage numele și nici ființa de la trup, ci de la conștiință. Cît despre natură, ea nu cunoaște legea, ea nu se reprimă și nici nu se defulează. Și chiar ceea ce compune hazardul poate avea forță sau grație: uneori lipsește foarte puțin pentru ca stînca sculptată de mare să nu fie o statue. Și trebuie în schimb ca statuia să fie stîncă, trebuie ca, în poem, cuvintele să regăsească strălucita opacitate a lucrurilor. Desigur Valéry nu spune că muzica trebuie să regăsească zgomotul și nici pictura pata; iar atunci cînd evocă « acele nobile statorniciri pe jumătate naturale » care sînt porturile, el adaugă: « dar să așezăm deasupra numai edificiile artei » ! Eupalinos însă se încheie cu portretul unui bandit care nu reneagă natura din el, și ale cărui nave construite de el « par fasonate de undă ».

Și unde oare se exprimă mai bine natura decît în mișcările dansatoarei? În ele, sufletul și trupul se întrepătrund: sufletul se încarnează pînă la desființare în vîrtej, trupul, la rîndul său — « acest unul care vrea să se joace de-a toate » — « vrea să se joace de-a universalitatea sufletului » (I, 171). De aceea în cazul de față trupul nu este instrumentul operei, el este opera însăși, perisabilă, dar de cel mai înalt prestigiu, așa cum dovedește Socrate. Și Athiké sugerează o întrebare: trebuie oare să fii, și pînă unde, natură pentru a produce în sine sau în afară de sine o imitație a naturii? Pentru a atinge simplitatea mersului, spontaneitatea zborului, cîte exerciții, cîte eforturi ! Natură, dar secundară, iar « această a doua natură este tot ce poate fi mai departe de prima; trebuie însă să-i semene leit » (I, 156). Dar te poate oare înșela? Această natură artificială și artificioasă este tot natură: trupul antrenat la toate disciplinele este tot un trup; nu înseamnă că e fals, dacă este glorios. Dacă opera imită natura, în sine creatorul nu o imită, el este natură, din nou și pururi; el o perfecționează fără să o renege. Chiar în cazul celui care creează fără să danseze, nu spiritul este cel care se încarnează ci mai degrabă corpul se spiritualizează; iar dacă Valéry persistă în a spune că trupul este un instrument, să-i șoptim că acest instrument este în propriul lui serviciu și nu în serviciul unei instanțe hotărît transcendente.

În încheiere să citim eseul *Dialogue de l'arbre;* vom vedea că el ar accepta să-l spună. Găsesc aici enunțurile cele mai ferme ale unei filozofii a naturii, căci lui Lucrețiu care ia cuvîntul nu-i revine, ca lui Socrate, să-l pregătească pe Platon: « O Tityre, spune el, cred că în substanța noastră se află la mică adîncime aceeași forță care produce însăși viața. Tot ce se naște în suflet, este chiar natură . . . (I, 196). Și omul chiar care meditează dincolo de construire — este tot natură. Dacă nu în felul stîncii, cel puțin în felul plantei: « Spun că dacă cineva în lumea asta meditează, atunci este desigur Planta, această viețuitoare care luptă pentru a schimba totul înlăuntrul ei, și asta e Ideea ei ». Pentru ca omul să devină ceea ce este, trebuie « să crească în el însușirile unei Plante »; trebuie să acționeze în el forța și răbdarea naturii care îl poartă. De bună seamă că nu știm prea bine ce spunem atunci cînd spunem că Natura este naturantă; dar sîntem ceea ce ea naturează, și nu sîntem noi înșine naturanți decît pentru că sîntem naturați. Estetica în calitate de Poetică și fără îndoială și de Estézică își găsește fundamentul într-o filozofie a naturii. Arta de astăzi este consecința acestei derivații. Valéry poate nu a vrut să vadă aceste consecințe; el a vrut să mențină un echilibru, care astăzi s-a rupt, între o filozofie a spiritului și o filozofie a naturii, și mai ales între arta tradiției și arta revoluției. Dar el ne-a dat, și cu cîtă artă, premisele unei teorii a artei fundate pe gîndirea de negîndit a Naturii.

În românește de
IRINA FORTUNESCU

# GLOSĂ DESPRE SPAȚIU

Dacă așezi o ramă în jurul unor lucruri oarecare, fragmentul de lume astfel decupat devine operă — adică efectul unui act formativ (fragmentul devenit simbol e un semnificant, motivația selecției e un semnificat). S-a produs o semantizare, s-a articulat un mesaj. Fragmentul decupat are o inerentă rațiune/funcție reflectorie, întrucît atestă mijlocirea conștiinței; și, întrucît provine dintr-o alegere, naște o situație axiologică. A « pune în ramă », fie și un lucru real, înseamnă a-i da statut de imagine. Lucrul, adică, nu se mai mulțumește să *fie*, ci tinde să *se reprezinte*; se operează o analiză a lumii. « Cadrul » e solidar cu istoria picturii de șevalet (privită ca simptom al spiritului analitic — cunoașterea lumii fenomenale, cultură a fragmentarului, a mensurabilului) și își pierde interesul în comportamentele « integraliste ». «Trecerea în imagine» a obiectului înseamnă apariția unui obiect secund : tabloul. Rama, care e cel mai retoric decupaj, accentuează această translație. « Încadrarea », ca orice decupaj, e o tehnică de coerciție a imaginației și a expresiei; limitarea spațiului înseamnă condensarea lui în plan fictiv, ideal. Și urmarea imediată a acestei situații este, sub presiune, actualizarea caracterului litotic al artei. În condiția ei murală pictura tindea să prelungească, în sens metafizic sau fizic, domeniul realului. Iluzionismul moral sau perceptual pretindea omologarea imaginii ca adevăr, pictura ilustrînd mituri sau dogme ce trebuiau crezute. Rama avizează asupra caracterului fictiv al imaginii și favorizează astfel secularizarea reprezentării lumii, conștiința caracterului fragmentar al cunoașterii înlocuind iluzia revelației. Impactul imaginii se intelectualizează, în timp ce pierde condiția spiritualistă; imaginea nu mai pretinde să fie crezută, ci să provoace un răspuns al conștiinței. Orice decupaj e citit adecvat doar ca potențarea relației dintre parte și întregul la care aderă, fie iconografic, fie stilistic. Valoarea lui semiologică e direct proporțională cu mărimea acestui raport.

Pornind de la rama roz care e inclusă în imagine, adică însușită de codul pictural, tabloul « Curte » (Horia Bernea) a declanșat (fiindcă, nedeliberat, îl implică) prezentul comentar. Întreaga fabulă a « ramei » se oferă, ca la Cuvier, drept resort al reconstituirii filogeniei picturii. E aici o conștiință asupra tabloului ca *tip de convenție*, asumată cu luciditate, cu scepticism așadar, și cu știință a « fabricării » senzației : *tema e însăși « convenția » ca o condiție umană a iluzionării lucide*. Tema-concept, ascunsă la vedere ca în povestea lui Poe (în conceptualism, masca-artifex e realul, datul) ascunsă în franchețea convențiilor (spațializarea « cubică », aluzia iconografică la un « loc trăit », subiectivizarea estetică pe linia « picturii de senzație »). Concentrarea sensurilor incluse în această lucrare e intensă; sub grația ostentativă a unui « tablou frumos » post-luchianesc se ascunde istoria « tabloului », parcursă eroic în grandoare și decădere — și în dramatica, poate, neputință de a muri ca specie. « Curte » e un șoc de conceptualism învăluit în aparențele « picturii de senzație », cuviincios (fiindcă, mi se pare, conceptualismul pur e o exhibare a celor mai intime mecanisme ale actului artistic, și irită ca impudoare a ecorșeului mental, nu ca nonconformism). Frumusețea plenară a acestui sfidător « tablou de șevalet » deschide căi noi spre reevaluarea speciei « pictură ». Magistralele peisaje ale lui H. Catargi apar cu o nouă putere de convingere, în toată asceza severității lor arhitecturale. E un spațiu închis și suficient sieși, majestuos, un « decupaj » plin de orgoliul densității gîndirii. Altfel, cu un « savoir faire » care valorizează capriciul «temperamentului artistic», peisajul Micaelei Eleutheriade (brazdele, verde și alb în linii de fugă, devenite motiv optic, suprapus efectului de spațialitate clasic) « decupează » lumea prin opțiune pentru decorativ. Însă tabloul lui Sălișteanu, ivit dintr-un concept de spațiu elastic, e incompatibil cu orice « încadrare ». Sinteză dintre geometric și vital, spațiul naște forme virtual infinite. Decupajul se anulează cîtă

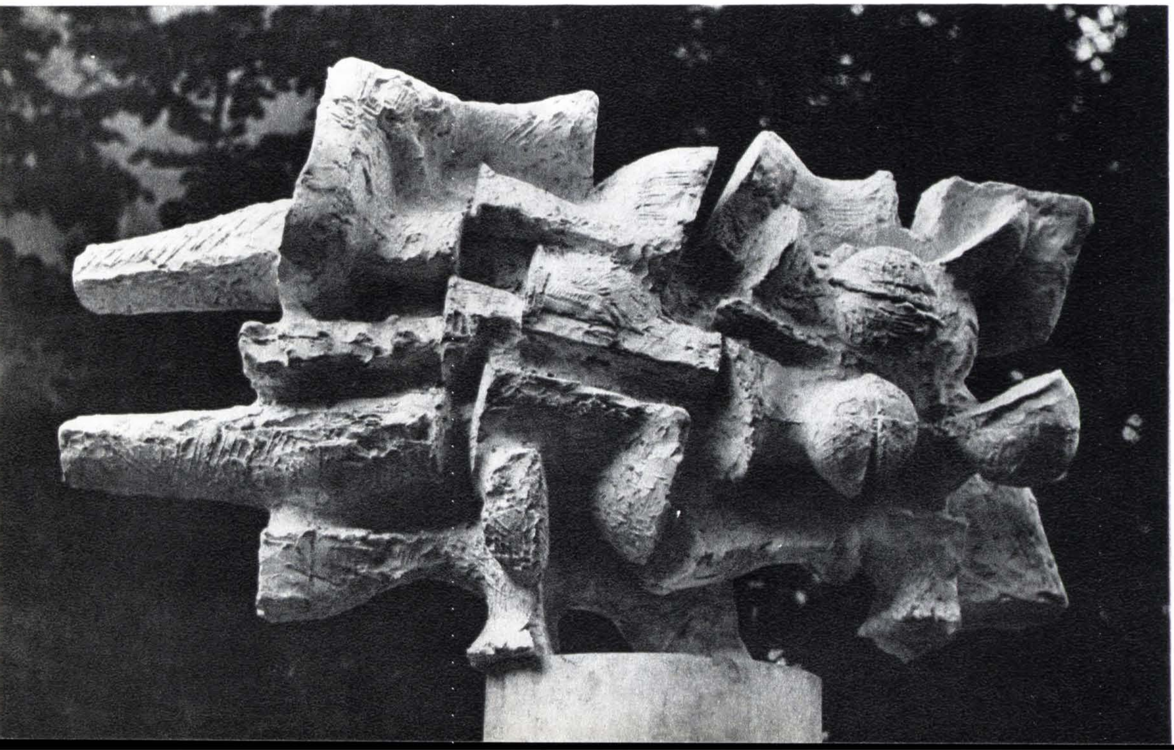
*Bienala de pictură și sculptură 1972*

*București*
*Sala Dalles și Casa Scînteii*
*mai-iunie*

*Au fost expuse 409 lucrări de pictură și 134 sculpturi.*

*Selecția de lucrări pe care le reproducem ca ilustrație la acest articol — implicînd un punct de vedere asupra valorii — adnotează fenomene caracteristice pentru momentul actual al evoluției artei românești.*

*PAUL VASILESCU : Victorie, piatră*



*GEORGE APOSTU : Portret, lemn*

*H. H. CATARGI: Drum de țară, ulei pe pînză*
*MICAELA ELEUTHERIADE: Cultura cartofilor, ulei pe pînză*
*H. BERNEA: Curte, ulei pe pînză*

vreme acest spațiu tinde către unicitatea lui categorială. Rama dispare aici prin atrofie, cum prevestea Marcel Iancu: « Tabloul abstract nu va avea nevoie de ramă». La fel de absurdă ar fi înrămarea care ar decupa spațiul abstract, în compoziția cu țărani, de Ilie Pavel. Fabulînd condiția arhetipală agrariană a omului, telurícul e aici calitatea intrinsecă a spațiului, compoziția se aglomerează pe pînză într-o imagine topologică primară, un « aici» universal; «decupajul» e pur practic și aleatoriu, nesemnificativ, căci fragmentul, în ordinea lumii adamice, nu există decît temporal, ca secvență: imaginea unui moment al eternității. Rama e inutilă, miezul imagistic poate fi dilatat ori continuat aditiv, fără a schimba semnificația raportului dintre motiv și spațiu.

Concrețiunea plastică în tabloul lui Sorin Dumitrescu avînd un hermetism de lucru geologic, *neagă* spațiul-recipient, este spațiu-structură; calitatea spațială imanentă nu e analizabilă ci aprehendabilă. Nu poate fi vorba de un decupaj, ci de un moment în timp al existenței-pentru-simțuri; rama e aici o pură inadvertență, tăind drumul frumoasei agresivități plastice, tensiune spre spațialitate, hărăzită (aici e noima estetică) să rămînă doar *tensiune*.

Obiectul spațial — sculptura — avînd cu spațiul o relație de determinare reciprocă, e, în principiu, independent de dimensiuni, nu e funcție de cantitate; sculptura nu poate fi analiză, ci doar construcție spațială. Acest sens al continuumului posibil, îl descoperim sugerat în factura noilor sculpturi de Apostu. Zigzagul crestăturii care zimțuiește volumul e imaginabil ca o nesfîrșită mișcare tectonică, formativă. În fel asemănător poate fi privit raportul capricios dintre concav-convex în masa dramatizată a « Victoriei» lui Paul Vasilescu. Și la aceasta, ca și la « Portretele» lui Apostu, așezarea culcată (schimbînd monomania menhirică din sculptura noastră recentă cu poziția dolmenilor) ilustrează fără să vrea calitatea extensibilității nemărginite a formei tinzînd spre umplerea spațiului, spre identificarea cu acesta. Ciudat, premonitor, (avînd valențe morale) e acest efect la « Horia» al lui Mircea Spătaru (coperta Arta nr. 6). Prodigiosul sculptor identifică figura martirului și simbolul martirajului (semnul-cruce), încît prezența eroului e augmentabilă — prin simplă prelungire la infinit, în sensurile indicate de axele perpendiculare — pînă la a umple profetic întreg recipientul existenței.

ANCA ARGHIR

ILIE PAVEL: Odihnă, ulei pe pînză
SORIN DUMITRESCU: Compoziție, ulei pe pînză

ION SĂLIȘTEANU: Arhitectura gîndului frumos, acrilic pe pînză

# SORIN DUMITRESCU

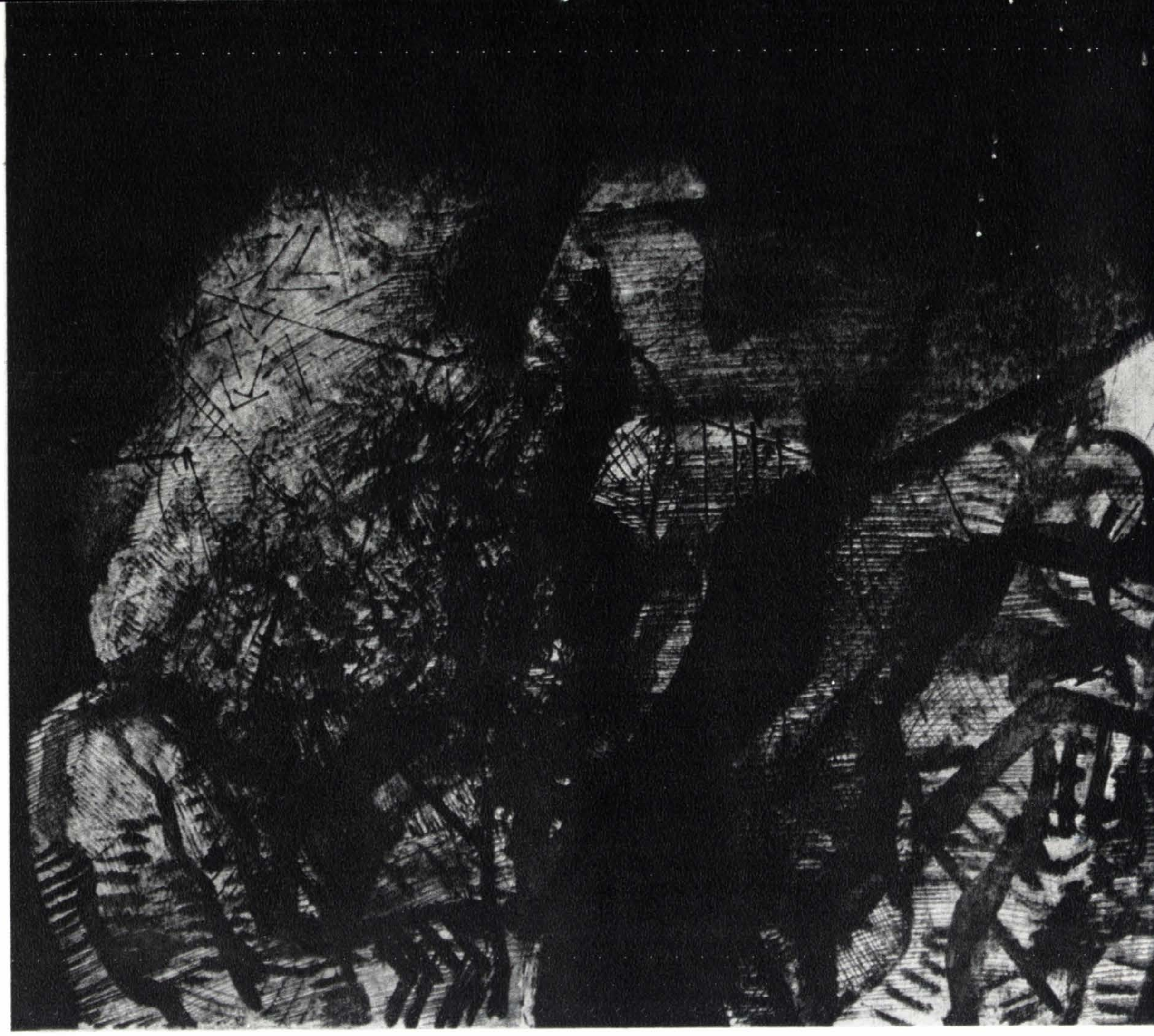
## *DEBUT*

*Pictor, gravor. Născut la 18 martie 1944 la București. Absolvent al Institutului de Arte Plastice « Nicolae Grigorescu », clasa pictorului Corneliu Baba (1970). Din 1970 participă la expozițiile de stat.*

Pentru a caracteriza arta lui Sorin Dumitrescu am putea folosi termenul de realism într-o accepție care provine din înțelegerea *prezenței* imediate drept calitate definitorie a realului. Fiecare om interogînd lumea are intuiția permanentă a unei prezențe totale care-i susține toate gîndurile și demersurile existenței sale. Intervenția picturii lui Sorin Dumitrescu se produce tocmai în acest punct de interferență, impunînd un contact între spectator și lume ce presupune o dublă relație de filiație — realul generează în spectator senzația acelei prezențe imediate, care-l caracterizează ca spațiu ordonat prielnic existenței — spectatorul percepe realul ca spațiu conținător de lucruri, se ipostaziază ca element al realului. Acestea par a fi trăsăturile caracteristice gîndirii realiste ce subîntinde pictura lui Sorin Dumitrescu ; ea ne oferă sentimentul lucrurilor în obscuritatea lor activă și cu esența lor mată și dură așa cum apar și la Cézanne. Lucrurile din pictura lui Sorin Dumitrescu ni se prezintă prin suprafața lor, dar pentru a pătrunde în spiritul nostru ele sînt obligate să-și distrugă arhitectura internă pentru a deveni imagini pure. Această disoluție a arhitecturii interne nu se produce în defavoarea formei ; dimpotrivă ; senzația de pondere ce se degajă din ele le asigură o independență morfologică, le dă acea soliditate care le permite să păstreze în straturile cele mai Profunde secretul lor.

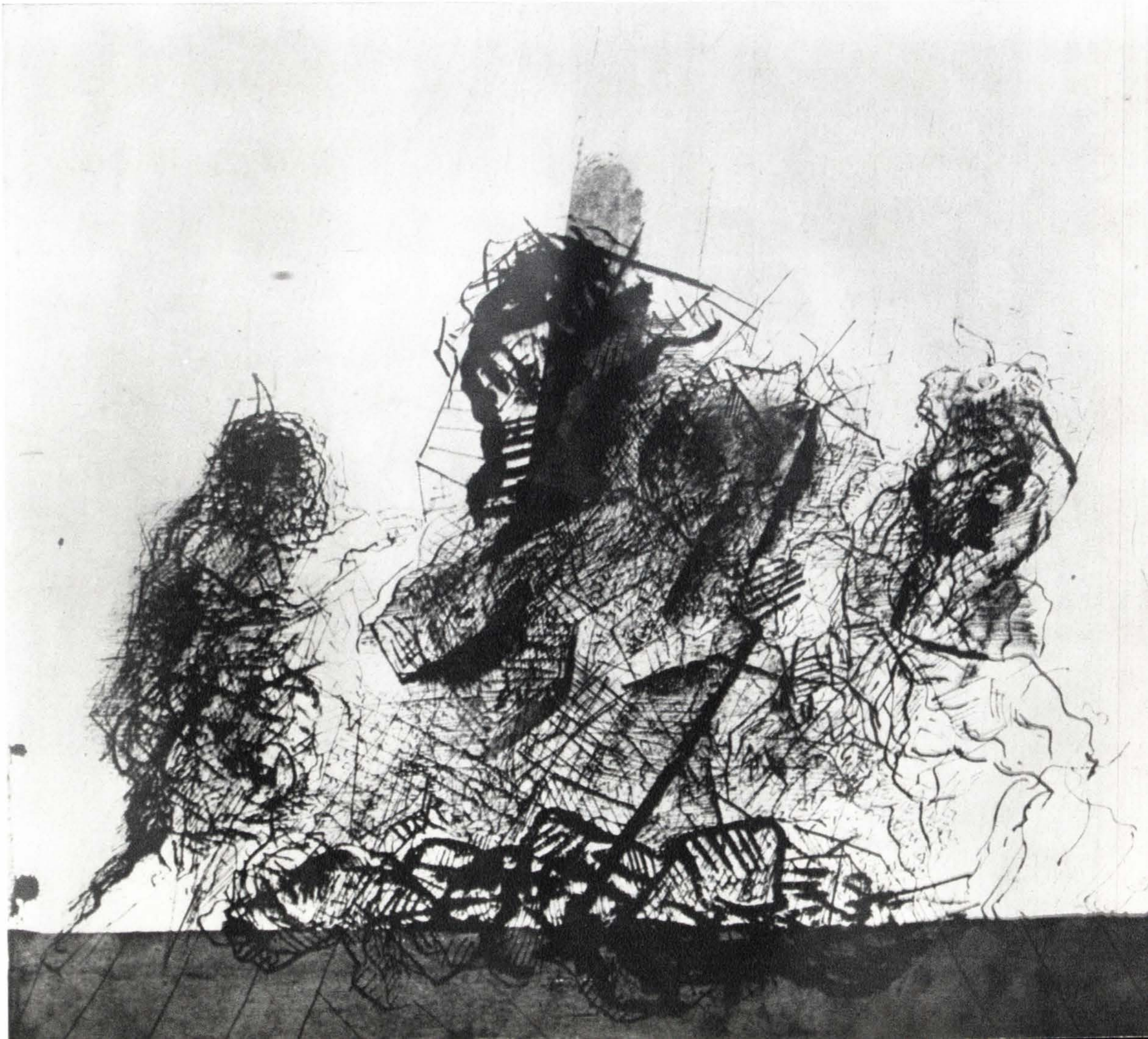
Pictura lui Sorin Dumitrescu ne transportă în mijlocul spectacolului avînd ca punct de sprijin acea soliditate și pondere a corpurilor pe care o degajâ. Lumea nu este un simplu spectacol și noi nu sîntem în afara ei pentru a o privi, ci în ea pentru a trăi. Astfel eul se insereazâ în lume prin intermediul corporalității sale, ceea ce îi facilitează o relație de tip specific cu universul real. Așa se impune o gîndire picturală al cărei element primordial — declanșarea senzațiilor organice, adică a sentimentului prezenței corporalității și a ponderii, are mai multă valoare decît senzațiile vizuale frecvente într-o pictură de observație strictă, neînnobilată de fiorul meditației asupra naturii lucrurilor.

VIOREL HAROSA



Compoziție nr. 1.

Compoziție nr. 2.



# VIZIUNEA ARISTOTELICĂ ÎN ARTĂ

TITUS MOCANU

## SINTEZE ȘI ANALOGII

Dacă vorbim despre începuturile fundării teoretice a modului de a gîndi estetic în Europa, trebuie să plecăm întotdeauna de la ideile expuse de școala pitagoreică, precum și de la tezele doctrinei lui Platon, ca și de la acelea ilustrate în concepția lui Aristotel.

Făcînd constatarea că, atunci cînd am pus în discuție sensurile viziunii platoniciene, căutînd a descifra, odată cu aceasta, și înțelesurile mai adînci ale gîndirii pitagoreice în artă, am fost obligați de a raporta concluziile analizei la spiritul estetic al lumii moderne, credem că, și în cazul teoriei aristotelice, o asemenea raportare este necesară. Numai că, în timp ce doctrina platoniciană apare, de la început, ca fiind extrem de actuală în epocă, observăm că — spre deosebire de poziția adoptată de Aristotel în filosofie și în fizică — credințele estetice ale părintelui spiritual al gîndirii peripatetice nu mai au însemnătatea de altă dată. Acest lucru se explică foarte simplu. Platon a pornit de la ipoteza că arta e o imitație a naturii sau a obiectului confecționat pe cale tehnică, pentru a respinge valoarea în sine a imitației și, drept urmare, pentru a pune la îndoială însăși substanța creației artistice. Este adevărat că filosofia lui Platon lăsa deschisă calea către o interpretare de alt ordin a demersului creator în sferele artei. În consecință, era posibil de a gîndi, în alternativă platoniciană că, dacă — asemenea simbolului științific — simbolul artistic se apropie de esențele pure ale lumii reale, sau de tiparele existentului, gestul constructiv în artă poate depăși starea lui funciară de iluzie paralelă a vieții sau de imitație sensitivă a formelor derivate, pentru a deveni act de creație aproape originară.

O asemenea soluție este exclusă, în cea mai largă măsură, din doctrina lui Aristotel. Cu toate că, așa cum vom vedea de îndată, o anumită notă de complexitate, ce caracterizează întreaga viziune aristotelică, apare evidentă și în gîndirea estetică a autorului *Poeticii*. Aceasta face ca însăși teoria *imitației* să capete la Aristotel niște dimensiuni noi și mai adînci decît acelea care țineau strict de mentalitatea epocii și de tradiția culturii grecești din acele timpuri.

Dar, trecînd peste această observație, asupra căreia vom reveni, precizăm deci că, spre deosebire de Platon, care dezvăluie temeiul artei ca fiind dat în sferele imitației estetice, pentru a amenda în acest caz întregul edificiu ridicat pe o asemenea temelie, Aristotel pleacă de la recunoașterea existenței aceluiași fundament, spre a aduce însă o adevărată laudă experienței mimetice.

Afirmarea acestei atitudini se face încă de la începutul *Poeticii* [1]. Considerînd deci că poezia constă din imitație, Aristotel nu va încerca să cerceteze valoarea în sine a acestui tip de raportare estetică la înțelesurile lumii, ci va urmări să descifreze gradele sau treptele de constituire ale stării mimetice. Intenția imitativă devine în acest fel o structură de bază a întregii orientări intelectuale a lui Aristotel pe tărîmul artelor.

Dat fiind însă caracterul de ansamblu al lucrării, care nu e acela al unei estetici generale, ci al unei teorii aplicate în domeniul literar și în cuprinsul experienței poetice în mod cu totul special, referirile lui Aristotel la artele vizuale sînt foarte rare [2]. Cu toate acestea, prin extindere, o seamă de însușiri ale procesului de imitare estetică în literatură pot fi gîndite ca avînd valabilitate și în universul creației plastice. Socotind deci că imitația reprezintă o bună reconstituire în plan artistic a formelor specifice ale realului, rezultă că *mijloacele* unei asemenea refaceri subiective a lumii obiectelor subzistă din *ritm*, *limbaj* și *armonie* [3]. Din capul locului trebuie să subliniem că în întreg sistemul atitudinii mimetice, alcătuit din aceste trei forme metodice sau *procedee* de recompunere a realității obiective, persistă o anumită ambiguitate. Astfel, în vreme ce *limbajul* desemnează, în perspectiva gîndirii contemporane, un anumit domeniu al lumii generale a semnelor, *ritmul* și *armonia* sînt legi de construcție la nivelul semnelor propriu-zise. Totodată relevăm că un limbaj nu determină în mod necondiționat și fără echivocuri o stare mimetică. Dimpotrivă, știm, cu exactitate, astăzi, că un limbaj poate defini și o atitudine pur *constructivă* a spiritului — adică o poziție subiectivă care să susțină mai degrabă actul de *invenție* a formelor decît pe acela al reconstituirii orizontului perceptiv.

Desigur, parcă intuind acest aspect ambiguu al propriei lui doctrine despre căile recompunerii mimetice a faptelor reale, Aristotel aduce un spor de claritate în ansamblul datelor problemei atunci cînd se referă la conceptul de *obiect* bine imitat.

Cu acest prilej este demn de reținut faptul că, în momentul în care Aristotel aduce în discuție *tipurile de obiecte* ce pot fi evocate sau ilustrate artistic, teoria lui despre « imitație » se dovedește a fi mult mai complexă decît se crede în mod obișnuit. Mai exact spus, în clipa în care marele gînditor antic se referă la gradele de valoare etică a tipurilor umane înfățișate în artă, alături de o categorie *medie* luată drept reper, el presupune că pot deveni *obiecte* ale reflecției estetice alte două tipuri expresive dar mai puțin omenești, care nu aparțin în chip riguros vieții. Astfel, numai conformația morală medie, considerată ca un termen de referință, este specifică realității perceptibile. În această grupare intră deci caracterele strict « *asemănătoare* » cu cele ce pot fi întîlnite în viața de fiecare zi. În afara acestei zone se situează însă alte două tipuri de ființe cu trăsături, e adevărat, omenești, dar care apar mai degrabă *posibile* sau, mai exact, *imaginare*, decît *reale*. Prima categorie este deci pozitivă. În ea intră, potrivit convingerilor lui Aristotel, exemple « *mai bune* » de existență, decît acelea prezente în cîmpul realității [4]. A doua grupare, ce constituie deasemeni o *abatere* de la regula precisă a naturii, este desemnată de exemplele cu mult « *mai rele* » [5].

Desprindem de aici o constatare deosebit de semnificativă pentru întreaga teorie aristotelică. « Imitația » nu rămîne în gîndirea stagiritului, în limitele stricte ale tehnicii reconstituirii elementare a vieții. Aceasta pentru că atitudinea « imitativă » nu dezvăluie numai *realul perceptibil* sau *asemănătorul* propriu-zis, ci și alte trepte mai cuprinzătoare ale *existentului* ca atare. Menționînd deci distincția corectă între *existența* în genere — existență ce poate conține și fapte neperceptibile în mod curent — și *realitatea sensibilă*, tragem concluzia că ideea de « imitație » aristotelică trimite în primul rînd, în esență, la existențe *posibile* [6] sau chiar *imaginare* și numai pe un plan secund ea se referă la o lume dată *senzorial*. În analiza lui Aristotel, pictorul Polygnot înfățișează, de pildă, tipuri *mai bune* decît acelea întîlnite în viață, în timp ce Pauson redă cazuri de excepție cu mult *mai rele* decît acelea descoperite în contactul nostru cu tot ce se petrece în actul desfășurării obiective. Dionysios, în schimb, este artistul care zugrăvește, în vederile lui Aristotel, tipuri prin excelență « asemănătoare » cu manifestările omenești din sfera proceselor naturale. De asemenea, în literatură, Homer ia în considerație o lume ipotetică a celor *mai buni*, Cléophon a celor *mai răi*, în vreme ce Nicocharés prezintă o lume curioasă și inferioară întru totul experienței obiective.

Este adevărat că, în spiritul gîndirii lui filosofice și în raport cu arta epocii în care a trăit, Aristotel trebuia să dea, pînă la urmă, o oarecare întîietate realității sensibile.

Aceasta se motiva atît prin teza aristotelică a apartenenței *generalului* la faptul *particular*, cît și prin ideea că *actul* realizat este precumpănitor asupra stării lui de a avea doar *putința* de îndeplinire. În acest sens, *actul*, ce are mult din atributele realului, reprezintă o *entelechie*, adică un *stadiu final* și *desăvîrșit* ce joacă un rol de *limită a realizării* posibile [7]. La rîndul lui, *posibilul* denotă o stare de existență specifică. El se definește ca atare numai atunci cînd stadiul lui de manifestare ca *act* este *realizabil* [8]. Convingerea finalistă a lui Aristotel, exprimată în fizică, trebuia să-și spună cuvîntul și în această privință. Posibilul se justifică, deci, abia în măsura în

care el prezintă garanții că va ajunge la un anumit grad de realizare. Posibilul ca atare, supus legii probabilistice moderne de îndeplinire numai eventuală, nu este imaginat, în substanța lui mai profundă, în viziunea lui Aristotel. În consecință, autorul *Filosofiei prime* va căuta, și în cazul *Poeticii*, ca genurile de existență posibilă și neobișnuită să aibă o finalitate în cîmpul realului perceptibil. Ceea ce echivalează cu un act de *convertire* permanentă a posibilului în planul realităților. Punînd problema în alți termeni, observăm că lărgimii de orizont, prescrisă imitației la începutul *Poeticii*, îi corespunde o relativă îngustare a sferei experienței mimetice în restul lucrării. Această delimitare este sugerată de însuși conceptul estetic al *verosimilității*. Și totuși asemenea constatări au un caracter provizoriu și nu întru totul semnificativ pentru gîndirea estetică de ansamblu a marelui filosof peripatetic. Pentru că pînă și ideea de fapt *veridic* este privită cu multă înțelepciune și cu prudență de către Aristotel. O astfel de atitudine cuprinzătoare și de mare suplețe intelectuală devine evidentă cu deosebire la sfîrșitul lucrării. În acest sens, apare limpede observația că, dacă artistul este un imitator, el trebuie să reconstituie lucruri după *modelul* uneia dintre cele trei [9] forme de existență amintite la începutul *Poeticii*. Surprindem ideea că a crea operă de artă înseamnă să imiți lucruri « așa cum ar exista sau cum există ; sau așa cum se spune, sau cum se crede că sînt ; sau, în sfîrșit, așa cum ele ar trebui să fie » [10]. Deducem de aici că procesul de *convertire* finalistă a posibilului în planul « actului » sau al realizării depline e săvîrșit numai parțial în domeniul esteticii. Și astfel, în cazul artei, chiar dacă sînt contrazise, de pildă, unele din datele realității[11], imitația se poate constitui chiar și în « condiții imposibile ». Totul devine, prin urmare, *corect* « dacă scopul artei a fost atins » [12].

Din ansamblul celor arătate pînă acum reținem cîteva concluzii deosebit de interesante.

În primul rînd, apare clar faptul că viziunea estetică a lui Aristotel este largă și lipsită de prejudecăți. Tipurile de obiecte ce pot fi înfățișate estetic cuprind, în linii generale, orice existență imaginabilă. Este vorba atît de existențe posibile, cît și de acelea care au un caracter real precumpănitor. În acest context, rolul esențial al fanteziei artistice este subînțeles în țesătura doctrinei.

Invitația lui Aristotel este clară. Artistul urmează să se desfășoare liber către orice zonă de manifestare a existentului și a vieții.

În al doilea rînd, notăm însă că Aristotel s-a aflat, în realitate, în fața uimitoarei arte grecești de natură clasică. Aceasta însemna obligația implicită, pentru autorul *Poeticii*, de a înțelege și a descrie substanța nealterată a unui asemenea fenomen artistic. De aici a apărut nevoia sublinierii caracterului exemplar al faptului de viață. Și era normal să se întîmple așa, atunci cînd ne gîndim că arta grecească ilustra, în acele timpuri, tocmai începuturile procesului de desprindere a spiritului uman din orizontul mitologicului, pentru a intra în raporturile trăirii raționale cu obiectele. Totul se petrecea însă în sfera largă a trei forme esențiale de obiecte [13]. Dacă evoluția ulterioară a gîndirii estetice a dus la sublinierea predilectă a importanței obiectelor *asemănătoare* cu acelea situate în plan sensibil, aceasta constituie o altă problemă. În substratul ei teoretic, gîndirea lui Aristotel nu face asemenea diferențe și nu alege. Deosebirile apar, în intențiile autorului *Poeticii*, abia în momentul în care, obligat fiind să se refere la fenomenul concret de artă al timpului său, Aristotel se decide să treacă la analiză [14]. Ceea ce înseamnă că esența teoriei este, la Aristotel, cu mult mai stabilă și mai puțin restrictivă decît orientarea ei în direcții aplicative.

De aceea, imaginîndu-ne, pentru o clipă, că, beneficiind de teoria sa despre existența celor trei tipuri de obiecte și înarmat fiind cu tezele sale asupra « imitației » neîngrădite și autentice a unei atari lumi a obiectelor — iar aceasta în interesul suprem al construcției estetice de bună calitate — Aristotel s-ar afla înaintea creației de factură modernă, este clar că nucleul doctrinei sale și-ar găsi o legitimare și o posibilitate de aplicație chiar și în astfel de condiții fundamental schimbate.

Aceasta constituie cea mai bună dovadă a faptului că o concepție de mare profunzime poate fi amendată și împlinită ; dar ea nu-și va pierde niciodată în întregime substanța.

---

[1] v. Aristotel, *Poétique et rhétorique*, trad. franc. Ch. É. Ruelle, Paris (f. a.), *La Poétique*, p. 1.

[2] A se vedea în acest sens exemple de felul acelora date în capitolul al II-lea al lucrării. Aristotel compară aici stilurile pictorilor Polygnot, Pauson și Dionysios.

[3] Cf. Aristotel, *op. cit.* pp. 2—3 (1447 a, 20).

[4] Cf. Aristotel, *op. cit.* p. 14.

[5] Menționăm că în afară de *procedee (ritm, limbaj* și *armonie)* și alături de *obiectele* imitației (cazuri supranormale, naturale și subnormale) arta îndeplinește în optica lui Aristotel și o a *treia condiție* și anume aceea a *circumstanței* în care se desfășoară *acțiunea* (v. Capit. III).

[6] Notăm, cu acest prilej, că opoziția *real-posibil* este mai puțin strictă. În acest caz, posibilitatea e o existență ascunsă care poate deveni act. Contradicția *real-imaginar* apare mult mai tranșantă. Într-o asemenea situație imaginarul reprezintă o existență mentală, sau o proiecție a fanteziei.

[7] cf. Aristotel, *La métaphysique*, 2 vol. trad. franc. Tricot, Paris, 1940, t. II, θ 3, 1047 a, 30.

[8] cf. Aristotel, *op. cit.* θ 4, 1047, b, 5.

[9] Teza celor trei tipuri de obiecte : *mai bune, mai rele* și *egale*, prin *asemănarea* lor, cu cele reale, devine așadar din nou dominantă.

[10] Aristotel, *Poétique et rhétorique*, ed. cit., capit. XXV, p. 62 (1460 b, 10).

[11] A se vedea exemplul calului posibil, exprimat în desen, cal ce aruncă simultan înainte ambele picioare din dreapta. Aici greșeala e de natura cunoașterii și nu de factură artistică.

[12] Aristotel, *op. cit.* p. 63.

[13] În acest sens, supranaturalul, sacrul și eroicul aveau același drept de existență cu naturalul dar și cu monstruosul și hidosul lipsit de formă și de însușiri umane.

[14] Se explică în acest fel de ce era natural ca Aristotel să nutrească preferințe pentru categoria de *forme obiectuale* în artă.

# UN NOU CENACLU: TULCEA

*Prin decizia conducerii Uniunii Artiștilor Plastici a luat ființă Cenaclul U.A.P.-Tulcea. Decizia răspunde solicitării forurilor de conducere județene și confirmă existența în vechiul și pitorescul port dunărean a unor forțe capabile să-și ia răspunderea susținerii unei vieți artistice organizate.*

*Despre climat și despre tradiții de artă : se știe prea bine că de pe aceste meleaguri au plecat odinioară Alexandru Ciucurencu, Ion Jalea și alții, mai tineri ; atrași de mirajul locurilor acestora, poposeau aici adesea Nicolae Dărăscu, Lucian Grigorescu, Marius Bunescu, Nuți Acontz și continuă să revină Micaela Eleutheriade, Clara Cantemir, R. Iosif și alți pictori ai culorii și ai luminii. Acelei Vederi din Tulcea a lui Nicolae Dărăscu, cu perspectiva atît de caracteristică a străzii cu coloane, i s-au adăugat de-a lungul anilor multiplele interpretări poetice cu care orașul, portul și împrejurimile au intrat definitiv în geografia picturii românești . . .*

*De pe colină, de la « monument » — cum i se spune obeliscului implantat pe înălțimi în amintirea reunirii Dobrogei cu țara — cuprinzi generos cu privirea « realitatea » Tulcei în ansamblu, descoperindu-i semnificațiile : construcțiile portuare în dezvoltare continuă, șantierul marii uzine de alumină, edificiile frigoriferelor piscicole pentru traulere oceanice, noile blocuri de locuințe, hectarele viitoarei « micro-delte» turistice, iar undeva departe terenurile viitorului mare aeroport. Un oraș în plină expansiune industrială, comercială, culturală, demografică. Muzeul Deltei și-a inaugurat de curînd o secție de artă — cu imagini dobrogene restituite în pictura noastră contemporană, de la Șirato și Petrașcu la Țuculescu, Bitzan și Ion Gheorghiu — și pregătește organizarea unei secții de arheologie precum și a unei secții de artă orientală care va fi deschisă la Babadag. Sînt în curs lucrările pentru monumentul închinat de sculptorul Ion Jalea lui Mircea cel Bătrîn ce-și statornicise domnia pînă la « Marea cea mare ».*

*În acest « spațiu » al expansiunii pe planuri multiple, unde istoria se întîlnește cu aspirațiile viitorului, înființarea cenaclului este mai mult decît întemeiată. Membrilor săi « fondatori », Constantin Găvenea, în același timp conducător al nucleului de artiști, Ștefan Găvenea și Ștefan Știrbu, li s-a adăugat curînd al patrulea, tînărul sculptor Mihai Mihai, constituindu-se astfel un grup substanțial, marcat de personalitatea creatorilor.*

*O serie de slujitori ai artei frumoase, de la vîrstnicul Vasile Pavlov la tinerii absolvenți ai institutelor și facultăților de arte plastice — ar trebui să-i numim pe toți : Eugen Barău, Eugen Bratfanov, Ilie Coliu, Florin Feredino, Florentina Ilea, Paulina Ilie, Lidia Stareș, Elena Surdu Stănescu — își desfășoară activitatea în raza de acțiune a cenaclului care a deschis în primăvară prima sa expoziție.*

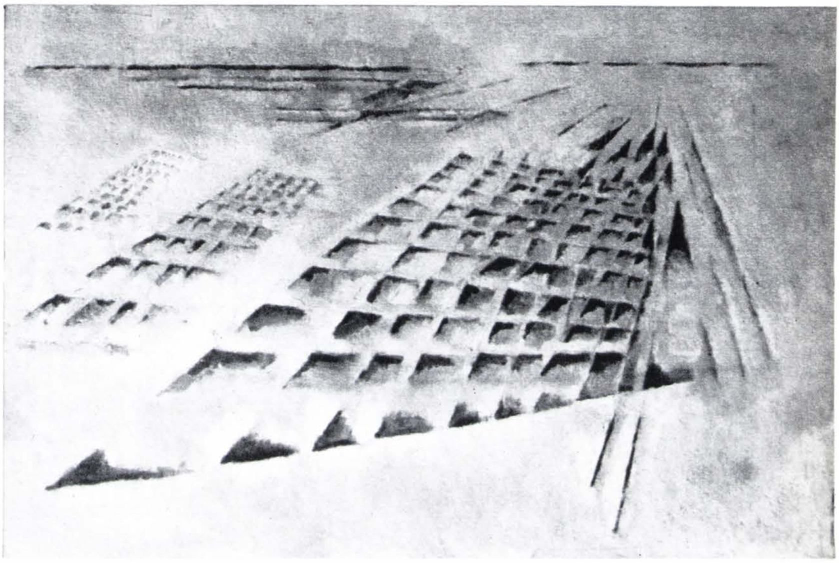
*Programul anual al cenaclului include manifestări colective similare, închinate unor evenimente de seamă — Conferința națională a P.C.R., aniversarea Republicii, ca și expoziții personale proiectate la Constanța — Constantin Găvenea, Ștefan Găvenea, Ștefan Știrbu, Eugen Braftanov — ori în străinătate — Constantin Găvenea la Roma, Ștefan Știrbu la Memphis—S.U.A.*

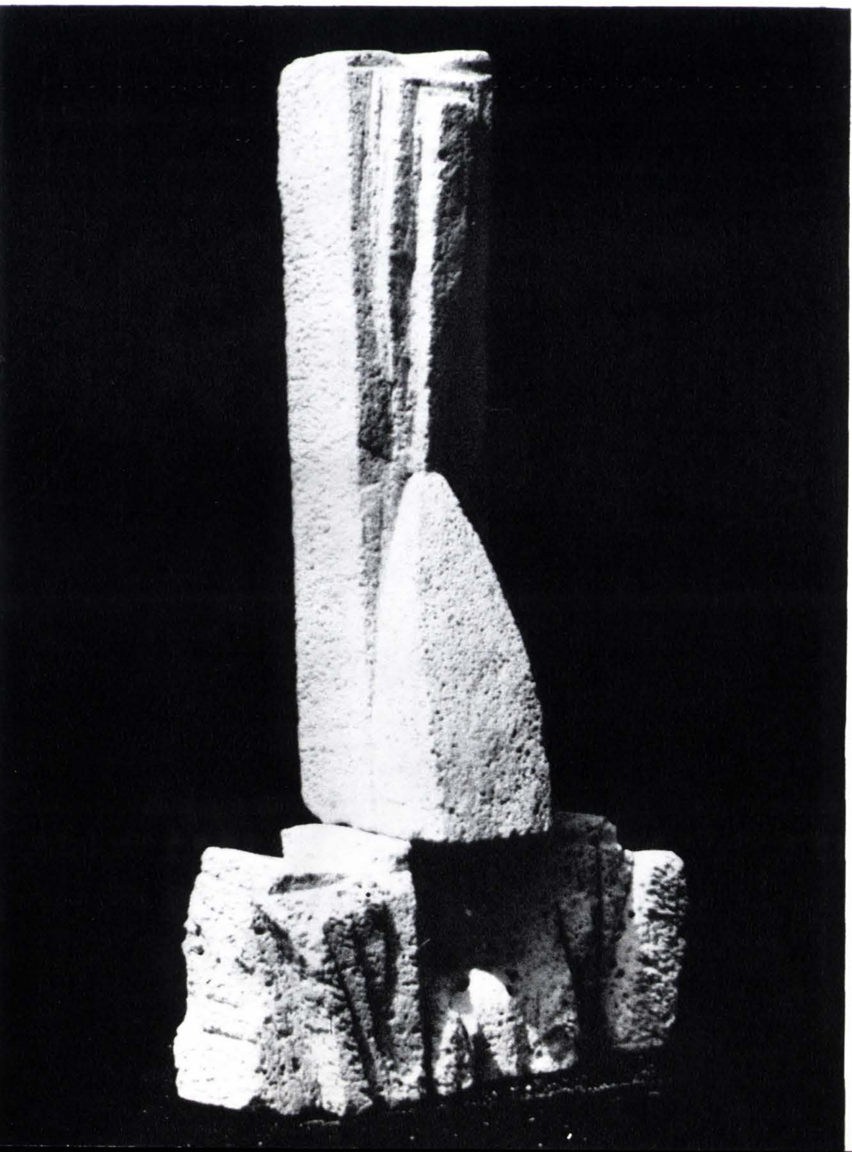
*Secretarul cenaclului, la vîrsta la care ar avea tot dreptul să-și « descînte » în tihnă culorile de apă, și-a asumat încă răspunderi administrativ-organizatorice legate de darea în funcțiune anul acesta a noii săli de expoziție, de construirea, anul viitor, a unor ateliere de sculptură, pictură și grafică etc. Activitatea organizatorică nu-l împiedică, însă, pe acest bard nedezmințit al priveliștilor tulcene, cu aerul ce le-nvăluie, cu catargele răsturnate în cer pe oglinda apei, cu tăcerile îndelungi ale Deltei, să continue a le materializa în infinitele variații ale transparenței și catifelării acuarelei.*

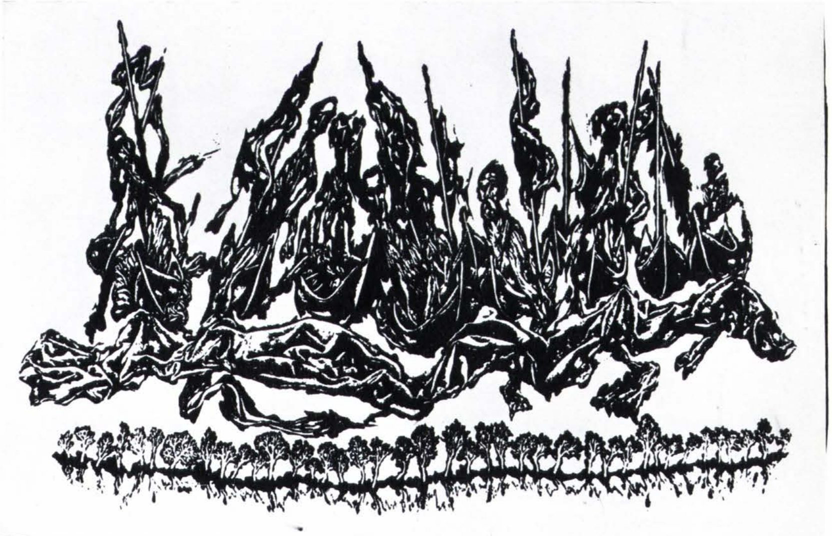
**HORIA HORȘIA**

---

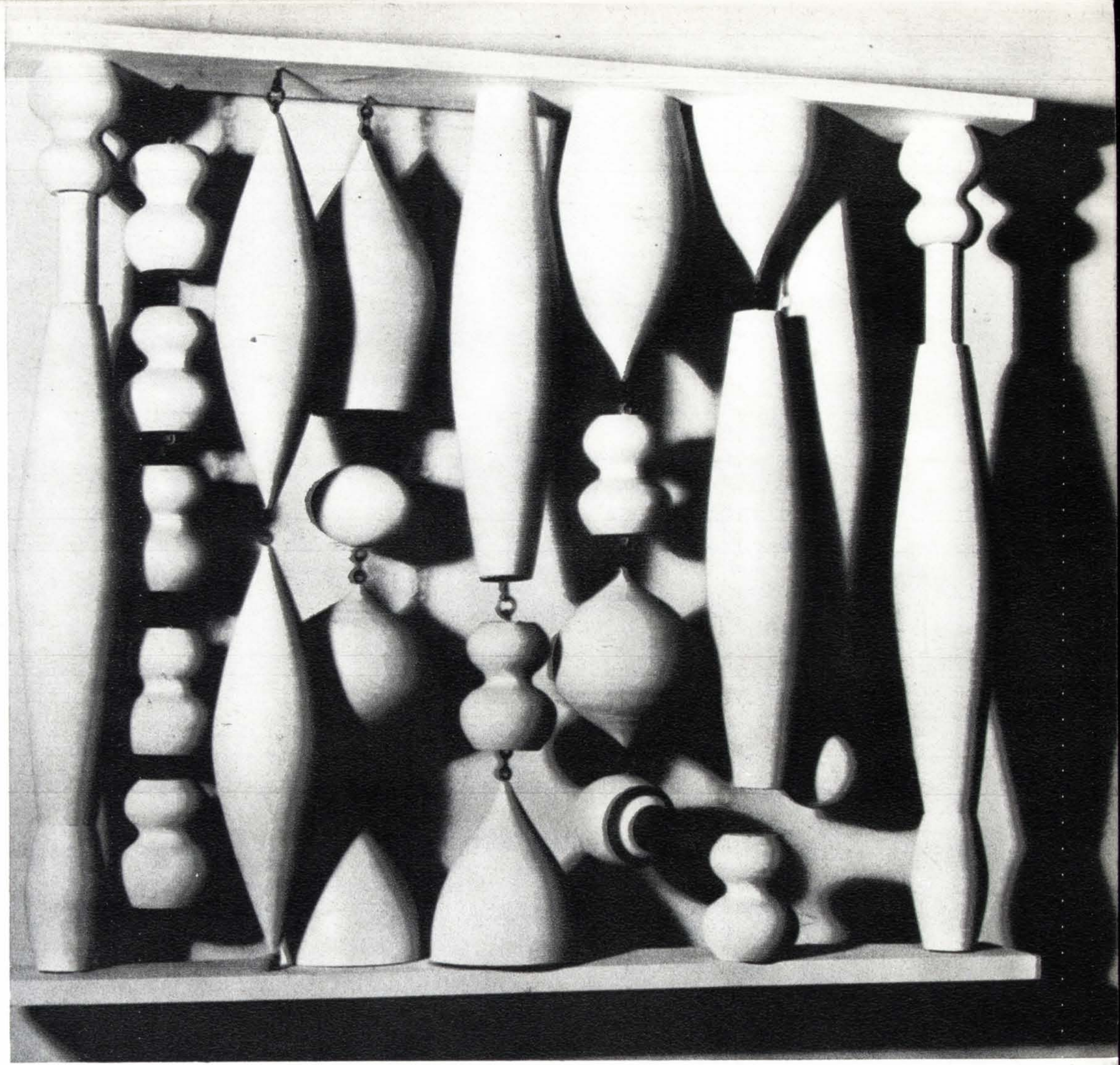
*Stînga: ȘTEFAN ȘTIRBU: Duminica pescarului, ulei pe lemn ; MIHAI MIHAI : Proiect de sculptură monumentală pentru Mangalia ; dreapta: CONSTANTIN GĂVENEA : Vase în port, acuarelă ; FLORENTINA ILEA : Priveliște de la fereastra mea ; EUGEN BRATFANOV : Pescari, desen în tuș ; ȘTEFAN GĂVENEA : Freamătul portului, xilogravură*







*Motiv alb-negru, lemn*



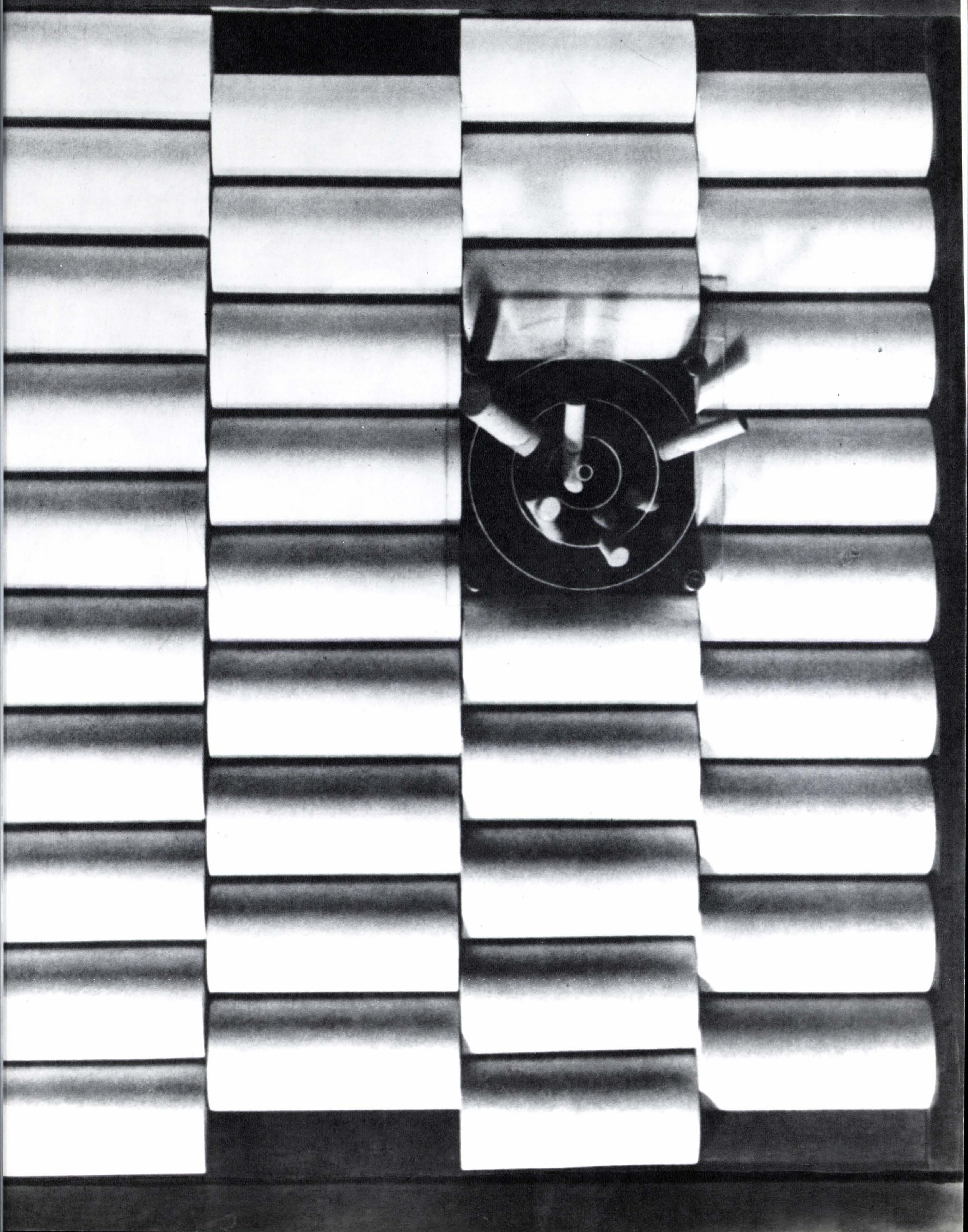
*Nongeometrie, lemn*

# CRINA IONESCU

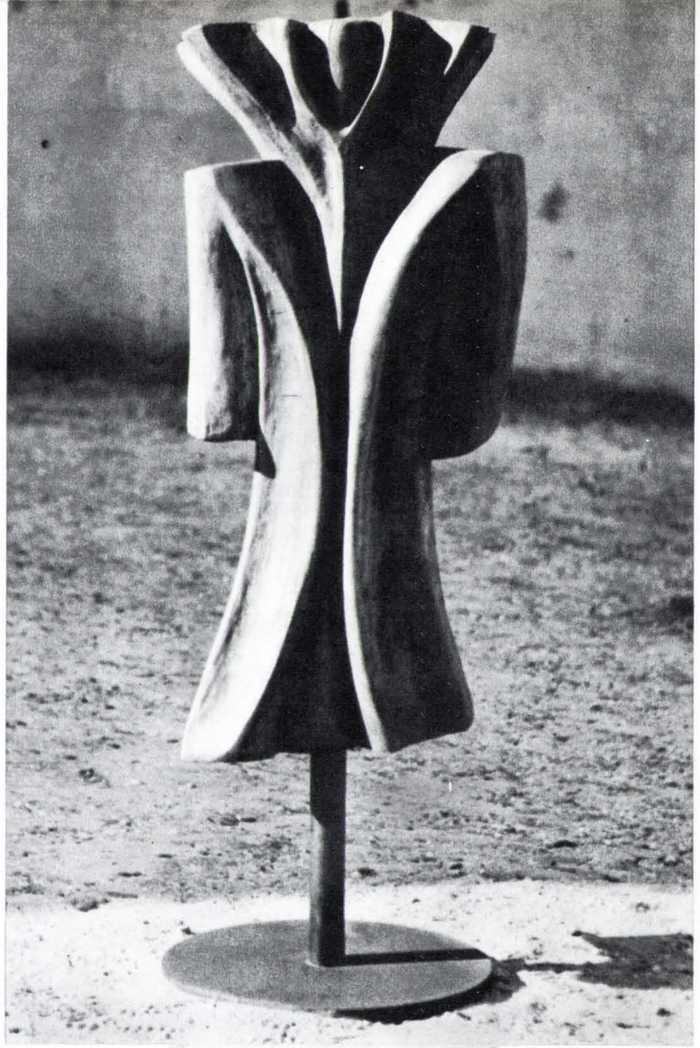
## *ATELIER*

Grafician. Născută la 18 iunie 1939 la București.
**Studii**: absolventă a Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din București (1962). Din 1962 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări colective.
**Expoziții personale**: 1971 — București.
**Participări la expoziții internaționale**: 1967 — Leipzig (I. B. A.) ; 1969 — Bratislava, Belgrad ; 1970 — Moscova, Bologna, Gaeta.

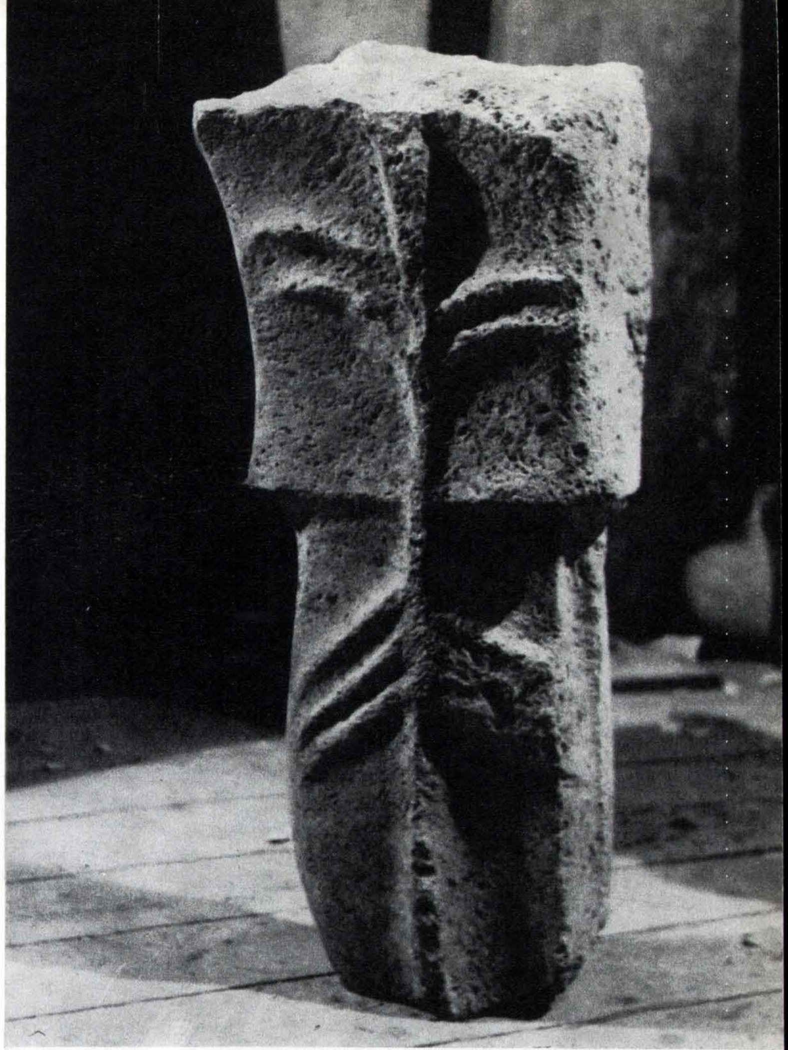
*Reprezentarea dinamicii interioare a geometriilor în spațiu, interacțiunea diferitelor sisteme structurale, noile relații formă-obiect, contribuția științelor pozitive în plastica modernă (arta cibernetică) — duc inevitabil la crearea unei noi sensibilități.*



*Zînă, piatră*



*Domniță, lemn*



*Tors, piatră*

**ATELIER**

# ANTON EBERWEIN

Născut la 25 iulie 1936 la Arad. **Studii:** absolvent al Institutului de Arte Plastice « N. Grigorescu » din București (1962). Din 1962 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări colective. **Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate:** 1969 — Lüdenscheid ; 1970 — Stuttgart, Roma ; 1971 — Pistoia, Udine. **Participări la expoziții internaționale:** 1971 — Florența. **Premii:** 1971 — Premiul C.S.C.A. — Expoziția Semicentenarului P.C.R. **Lucrări de artă monumentală:** 1972 — Sculptură eoliană, oțel și poliesteri, Tabăra internațională a studenților de la Costinești.

---

*Creația artistică, o activitate spirituală, este dublată în cazul sculpturii de o însemnată cantitate de efort, condiție obligatorie pe drumul realizării. Cred în necesitatea intervenției directe a sculptorului în aproape toate fazele realizării.*

Definesc în felul următor creația sculpturală:

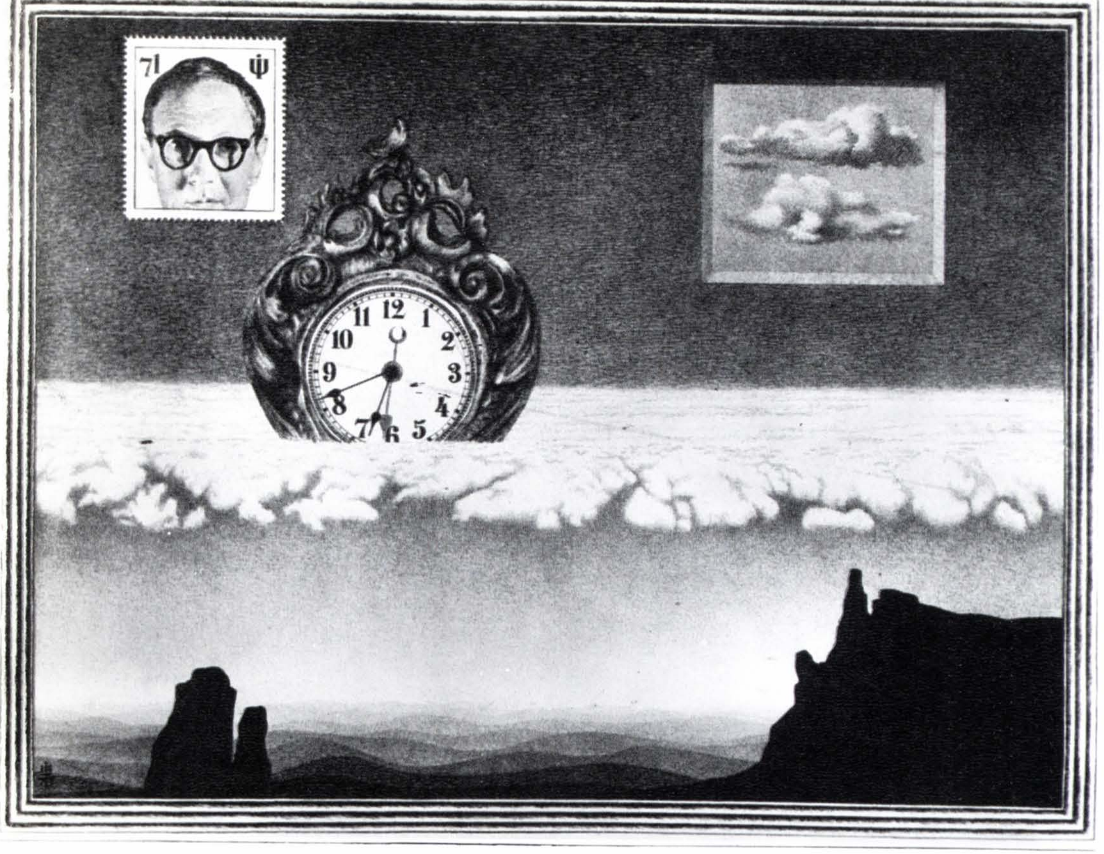
*Orientarea ideilor are loc pe baza unei anume «stări de spirit». Înțeleg prin acest termen rezultanta dintre sensibilitatea afectivă și formația intelectuală. Înțeleg ca «starea de spirit» să aibă un caracter evolutiv, marcînd faze, stadii de dezvoltare artistică.*

*Îmbinarea, dozarea, armonizarea elementelor formale care duc la realizarea unei idei stau sub «tensiunea» generată de plăcere-emoție-pasiune, funcție temperamentală a fiecărui artist.*

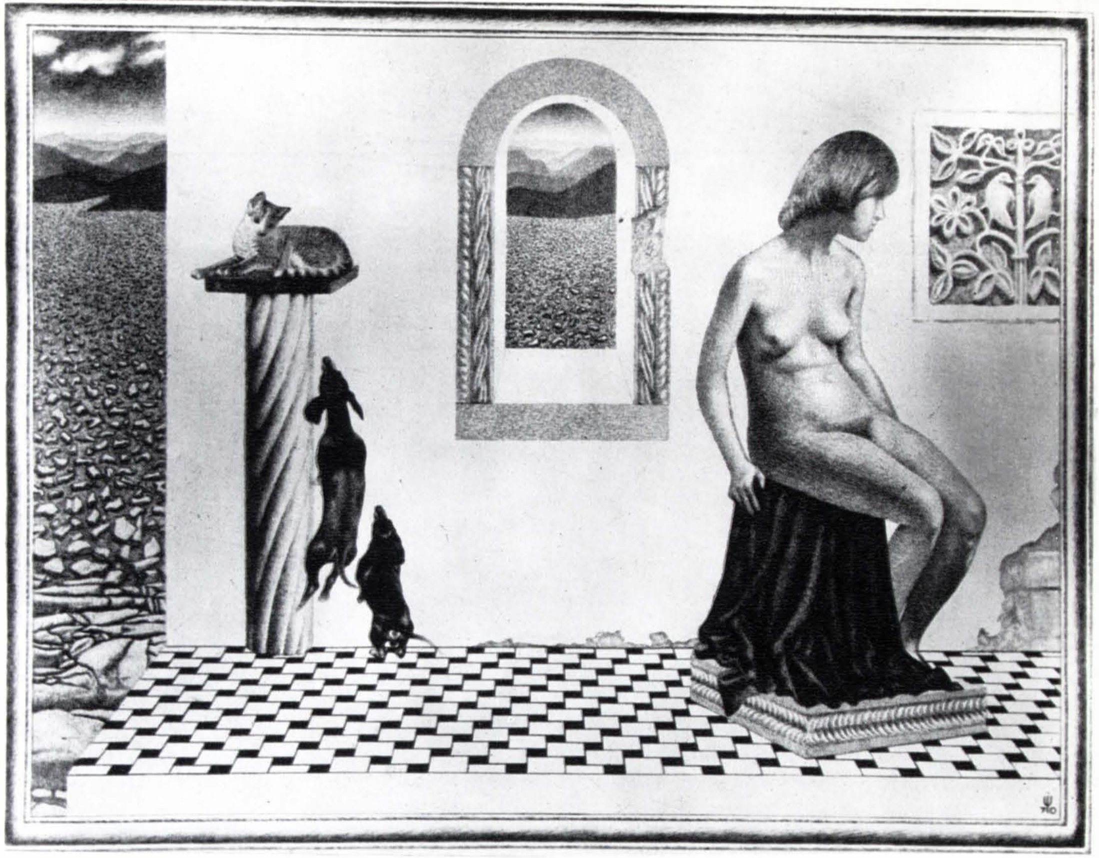
*Datele concrete și cantitative, atît de specifice muncii unui sculptor, pot fi ordonate lucid, logic și legic, fiind subordonate preocupărilor de concepție.*

*Nu cred în posibilitatea satisfacerii dezideratelor complexe ale artei actuale, manevrînd doar aptitudini, empirisme, așadar explicînd doar înclinații temperamentale sau abilități meșteșugărești.*

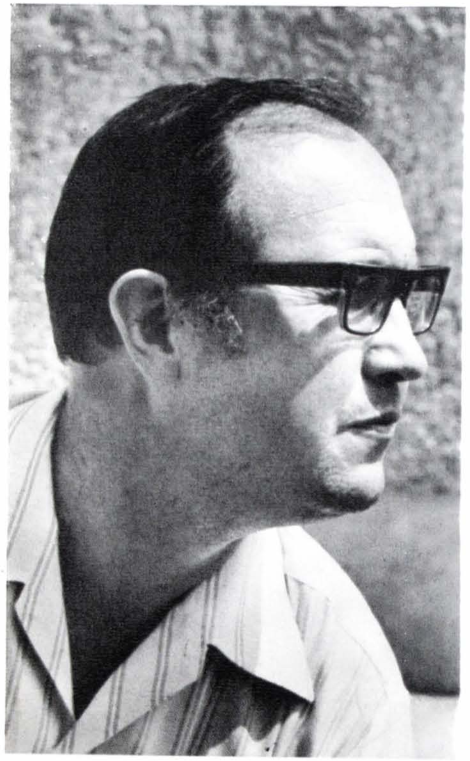
*Sculptură eoliană, oțel și poliesteri, Tabăra internațională a studenților de la Costinești*



*Autoportret, desen în peniță*



*Acalmie, desen în peniță*



# IOAN UNTCH

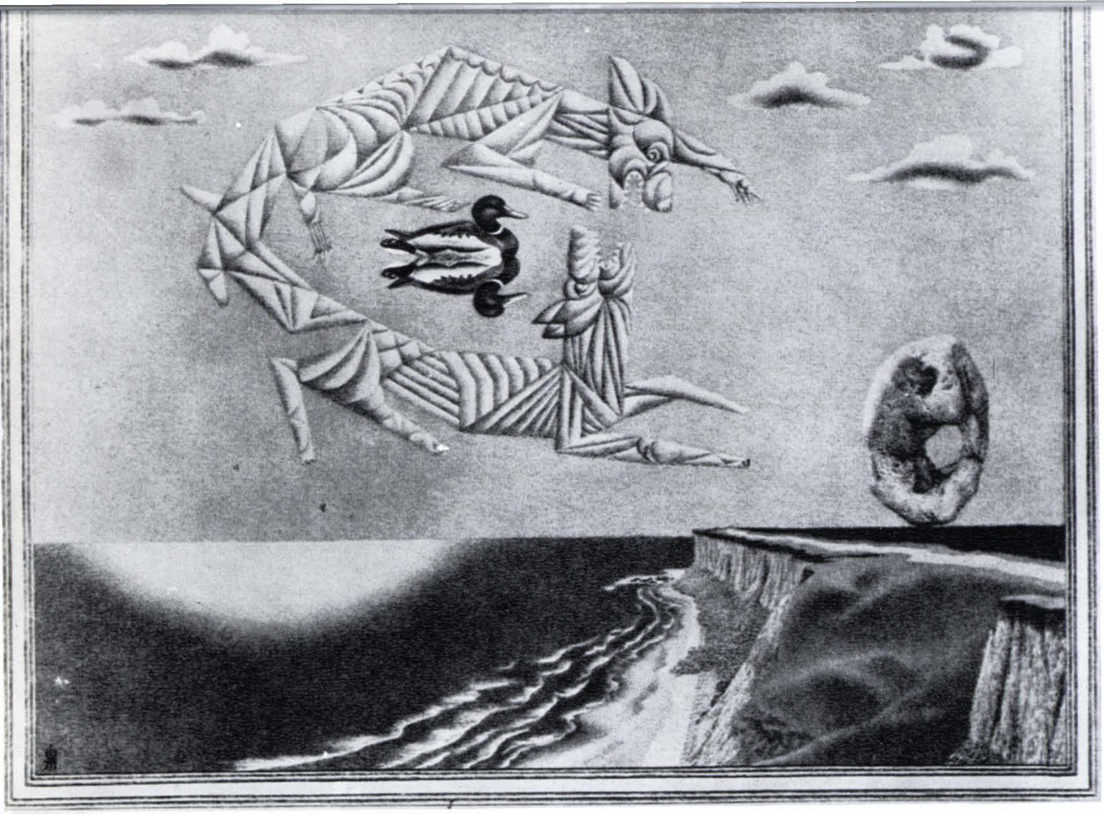
## *ATELIER*

Grafician. Născut la 6 septembrie 1926 la Sighișoara.
**Studii**: absolvent al Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din București (1956).
Din 1954 participă la expoziții de stat și la alte manifestări colective.
**Expoziții personale**: 1969 — București. Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1961 — Moscova, Viena; 1962 — Viena, Havana; 1963 — Atena; 1969 — Tel Aviv, Torino, Moscova, Viena, Beirut.
**Participări la expoziții internaționale**: 1968 — Düsseldorf, Linz; 1970 — Varșovia.

---

*Un dialog perfect, nemijlocit, cu lucrarea mea, nu îl am decît în grafica de șevalet. Astfel lucrez în momentul de față o suită de desene aprofundate în care nu evit problemele grele ale meșteșugului nostru, ba chiar le caut fiindcă rezolvarea lor aduce satisfacții deopotrivă privitorului și artistului.*

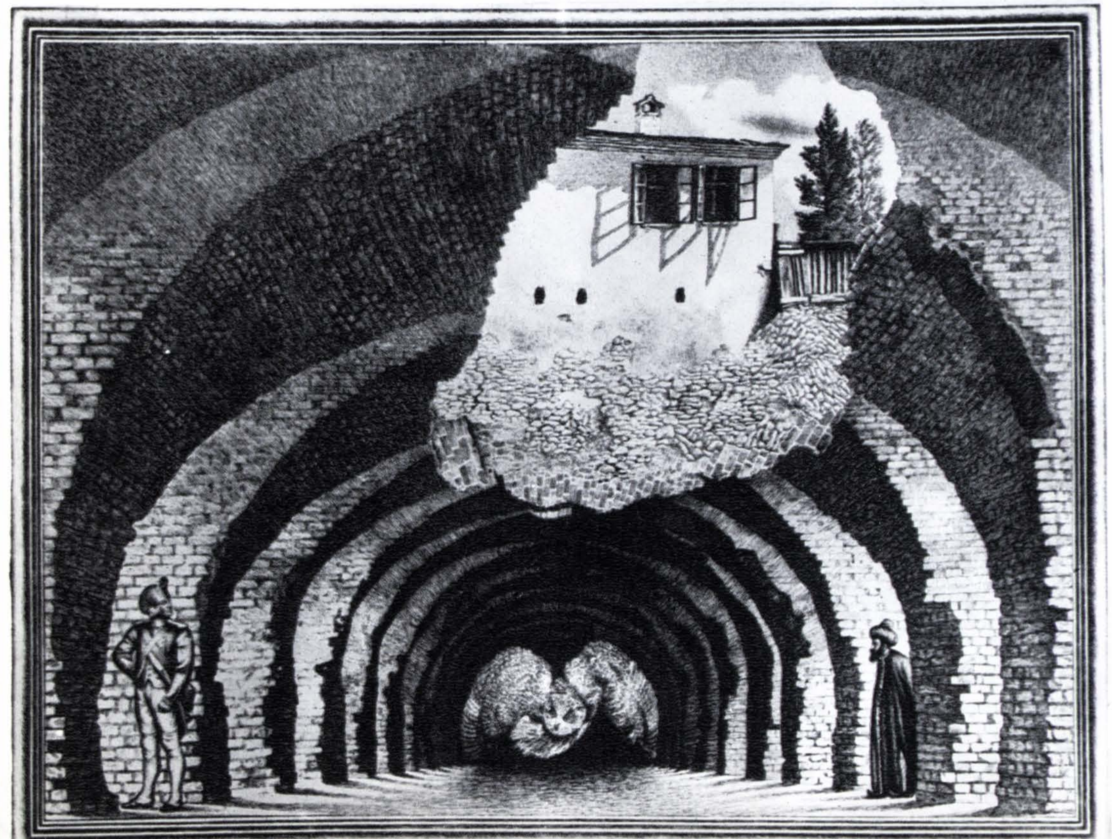
*De asemenea caut ca fiecare detaliu și, astfel, întreaga suprafață să fie elaborate cu multă grijă și tot cu grijă finisate. Acestea sînt numai o parte dintre problemele pe care mi le pun, dar le-am ales tocmai pe ele pentru a răspunde unei întrebări care mi-a fost pusă de multe ori, și anume de ce am preferat această tehnică gravurii.*



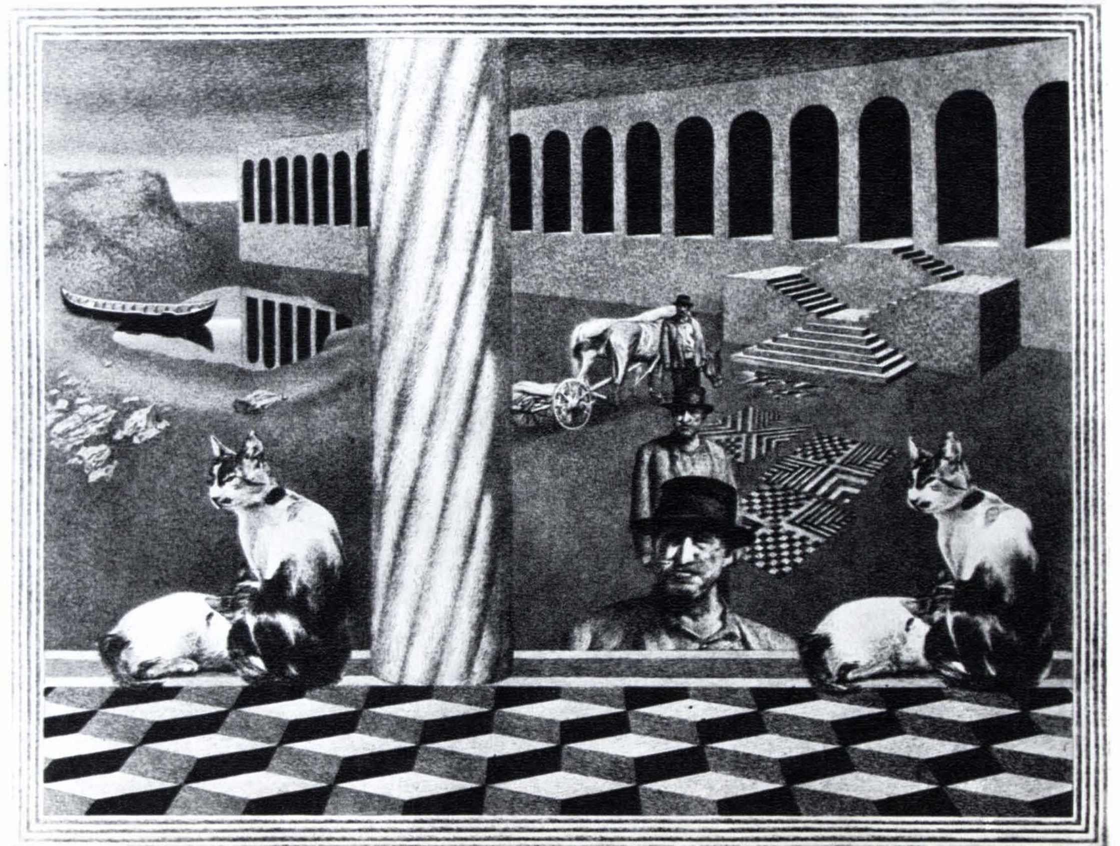
*Coasta, desen în peniță*

*Nelinişte, desen în peniță*

*Adakaleh, desen în peniță*



*Frontieră, desen în peniță*



# NUNI DONA

## PROFIL

S-a născut în 1916 la Vaslui. A debutat în 1939 la Salonul Oficial. Distinsă cu premiul « Anastasie Simu » în 1942.
A executat o serie de lucrări de artă monumentală în tehnicile: al fresco, mozaic, tempera. Dintre cele mai cunoscute menționăm: fresca din sala de recepție a Consiliului Popular al Municipiului București, fresca din sala de recepție a Consiliului Popular al Municipiului Constanța (în colaborare cu Ghiță Popescu).

---

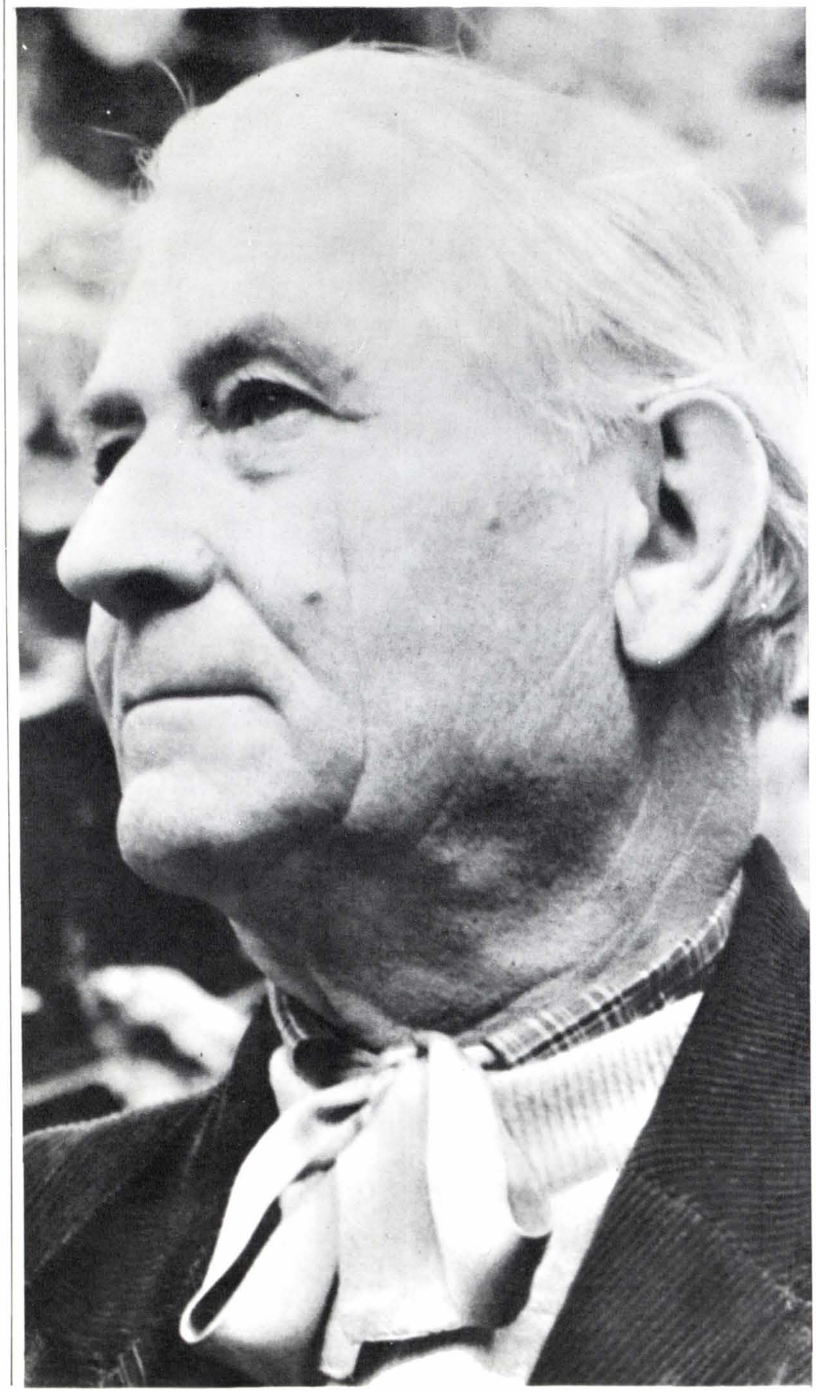
1. Portret, ulei; 2. Peisaj la Pietroșița, ulei; 3. Odihnă, ulei; 4. Bukhara — pavilionul de vară, ulei

« Capacitatea fundamentală a artistului socotesc a fi — sublinia odată Călinescu — *ingenuitatea*, capacitatea de a rămîne mereu uimit de univers și a-l descoperi mereu altfel. Măiestria constă în a nu distruge sau a stînjeni această ingenuitate . . . ». Nuni Dona posedă deopotrivă o sensibilitate genuină și instinctul de a nu o anula. Pictura ei, de filiație postimpresionistă — ai cărei antecesori au fost identificați în Matisse și Dufy, deși sentimentul formei și raporturile cromatice trimit mai direct și mai aproape la icoanele noastre pe sticlă sau la tradiția românească interbelică — este desfășurarea unei încîntătoare exuberanțe decorative într-un climat de stenicitate cromatică. Subiectul rămîne mereu pretextual, chiar atunci cînd simțul culorii și traseele nervoase ale liniei, mînate de un impuls narator, devin constructoare de fabulații, anecdotizîndu-se acut precum în frescă. În pofida unui precis sistem figural, transferul în orizontul de basm al artei sale se operează la modul specific picturii: prin verva culorii și arabescul desenului. Un portret nu-i decît prilejul integrării sensului ornamental al formei umane în textura grafică a tabloului, o compoziție se transformă în terenul unor experimentări asupra sonorității cromatice, ceea ce « citim » într-un nud (v. *Odihnă*) sînt, în primul rînd, libertatea pensulației, frumusețea unei facturi à la Kokoschka, avatarurile baroce ale grafiei care tinde la scriitură. « Intrînd » într-un peisaj de Nuni Dona (v. *Case la Weimar*, *Piață la Bukhara*, *Pod la Pietroșița*), transgresăm vîrsta și trăim aceleași încîntătoare delicii, precum copiii cînd pășesc alături de Mary Poppins.

Indiferent de stimuli (pictură de șevalet sau comanda oficială a unor fresce executate în sălile de festivități ale Consiliului popular al orașului București sau Constanța), ingenuitatea artistei se manifestă la fel de spontan, de firesc, de jucăuș. Totul devine prilej pentru a se confesa, arta lui Nuni Dona definindu-se ca *picturăstare*, proiecție, explicitare a unor sentimente, a unor stări, a bucuriei de a ingenia. Transpusă în dimensiunea muralului, această pictură își păstrează calitățile ei primare, genuine, adaptîndu-se însă dimensiunilor și determinărilor stricte ale genului; artista nu face în frescă « pictură de șevalet » cum fac unii « bucăți de frescă » în pictura de șevalet. Procedeele rămîn aceleași: gamă cromatică restrînsă și somptuoasă, dantelărie grafică. Feeria se amplifică, luînd proporții de basm. Astfel fresca de la Consiliul Popular al Capitalei (tema: trecutul orașului București) se transformă într-o « imagerie », o istoriere în pagini a ceea ce a fost vechiul București. Culorile vechilor cusături, ale ștergarelor brodate cu arnici (negru, roșu, turchez și galben), desenul sprințar, nu știu ce arome de miniatură persană și veche frescă medievală — imprimă întregului *un haz*, un « ce » plin de prospețime și bucurie. În fapt, artista « se povestește »: și în dimensiunea monumentalului regăsim aceeași coloratură liricintimistă. Căci un artist autentic este identic cu sine, se manifestă plenar, indiferent de domeniul abordat. Este el însuși în multiplicitatea manifestărilor lui.

OLGA BUȘNEAG

# DUMITRU GHIAȚĂ 1888-1972



Au mai rămas puțini, cei din vechea gardă a artiștilor care făceau parte din mișcarea de artă dintre cele două războaie mondiale, au mai rămas puțini din cei ce, trecînd pragul istoric al marilor transformări sociale petrecute în țara noastră, și-au continuat activitatea lor de artă în anii socialismului pînă în zilele noastre.

Dumitru Ghiață este unul dintre aceștia, și activitatea lui de artă a fost importantă și în cea din urmă perioadă a ei, adică în anii orînduirii noastre celei noi.

A trecut vreme lungă, oamenii s-au schimbat și arta s-a înnoit și se înnoiește mereu. Garda veche de artă a fost de mult schimbată. Arta nu îmbătrînește și nu moare. Ea se înnoiește mereu cu focul tinerilor care trec în fruntea ei. Tinerețea ei încălzește și pe artiștii mai vîrstnici, care mai întotdeauna rămîn și ei tineri în gîndirea lor de artă.

Ghiață a rămas un tînăr în arta lui. S-a complăcut într-o simplitate de expresie de artă, de sinceritate fără afectare, fără împrumuturi de la alți artiști. Muncitor vrednic și perseverent, el a ajuns să-și creeze un stil — original — al artei lui, pe care l-a adîncit și perfecționat.

Ghiață a avut o ascendență lină și sigură către un nivel de artă din cele mai înalte. Recunoașterea lui ca artist a venit devreme și ea n-a scăzut niciodată.

Ghiață dispare dintre noi cu discreția cu care a trăit printre oameni și printre colegii săi. Nimeni nu se gîndea că Ghiață era suferind și parcă nimeni nu se aștepta la moartea lui.

Încă din viață el s-a bucurat de unanima recunoaștere ca artist deosebit și a fost așezat printre cei mai de seamă creatori ai țării noastre. El lasă un bogat patrimoniu de artă țării și urmașilor lui artiști. Artiștii, prietenii, cei ce l-au cunoscut nu-l vor uita niciodată.

ION JALEA

# Dans ce numéro:

*La revue « Arta » présente les artistes roumains contemporains :*

## SORIN DUMITRESCU

*(par V. Harosa), p. 28*

Peintre et graveur.
Néle 18 mars 1946 à Bucarest.
Études à l'Institut d'arts plastiques « Nicolae Grigorescu » de Bucarest, dans la classe de peinture de Corneliu Baba (1970). Actuellement il travaille dans l'atelier d'arts graphiques de l'Institut « Nicolae Grigorescu » de Bucarest. Participe régulièrement aux expositions officielles d'art depuis 1970.

## NUNI DONA

*(par Olga Bușneag), p. 38*

Peintre.
Née en 1916 à Vaslui.
Études à l'Académie des Beaux Arts, classe du professeur Francisc Șirato. Débute en 1939 au Salon Officiel. Participe chaque année aux Salons d'automne et de printemps, aux Expositions annuelles d'État et aux Biennales.
Expositions particulières : 1944 — salle del'Athénée Roumain; 1970 — Galerie Simeza.
En 1942, reçoit le prix « A. Simu ». En dehors de son oeuvre de peintre de chevalet, a éxécuté aussi des décorations murales (à fresque, mosaïque, tempera). Parmi les plus connues citons la fresque ornant la salle des réceptions de la Mairie de Bucarest, la fresque ornant la salle des réceptions de la Mairie de Constantza (collaborateur : Ghiță Popescu); la décoration en sgraffite et en tempera du péristyle et de la salle des réceptions de Casa Scînteii (collaborateurs : Ghiță Popescu, Ștefan Constantinescu, Mac Constantinescu); la décorations à fresque (collaborateur : Ghiță Popescu) à la Chapelle roumaine de Jérusalem, à la Cathédrale de Constantza, à la Cathédrale de Galatzi, à Suraia (village près de Galatzi).

## CRINA IONESCU

*p. 32*

Dessinateur. Née le 18 juin 1939 à Bucarest.
Etudes à l'Institut d'arts plastiques « Nicolae Grigorescu » de Bucarest (1962). Depuis 1969 participe aux expositions d'État, ainsi qu'à d'autres manifestations collectives.
Expositions particulières : 1971 — Bucarest.
Participations aux expositions internationales : 1967 — Leipzig (I.B.A.); 1969 — Bratislava, Belgrade; 1970 — Moscou, Bologne, Gaëta.

## ANTON EBERWEIN

*p. 34*

Né la 25 juillet 1936 à Arad.
Études à l'Institut d'arts plastiques « Nicolae Grigorescu » de Bucarest (1962). Dès 1962 participe aux expositions d'État et à d'autres manifestations collectives.
Participations aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger : 1969 — Lüdenscheid; 1970 — Stuttgart, Rome; 1971 — Pistoia, Udine.
Participations aux expositions internationales : 1971 — Florence.
Travaux d'art monumental : 1972 — Sculpture éolienne, 3 m, acier et polyester, Camp international des étudiants de Costinești.

## IOAN UNTCH

*p. 36*

Dessinateur. Né le 6 septembre 1926 à Sighișoara.
Études à l'Institut d'arts plastiques « Nicolae Grigorescu » de Bucarest (1956). Depuis 1954 participe aux expositions d'État ainsi qu'à d'autres manifestations collectives.
Expositions partculières : 1969 — Bucarest.
Participations aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger : 1961 — Moscou, Vienne; 1962 — Vienne, Havanne; 1963 — Athènes; 1969 — Tel Aviv, Torino, Moscou, Vienne, Beïrouth.
Participations aux expositions internationales : 1968 — Düsseldorf, Linz; 1970 — Varsovie.

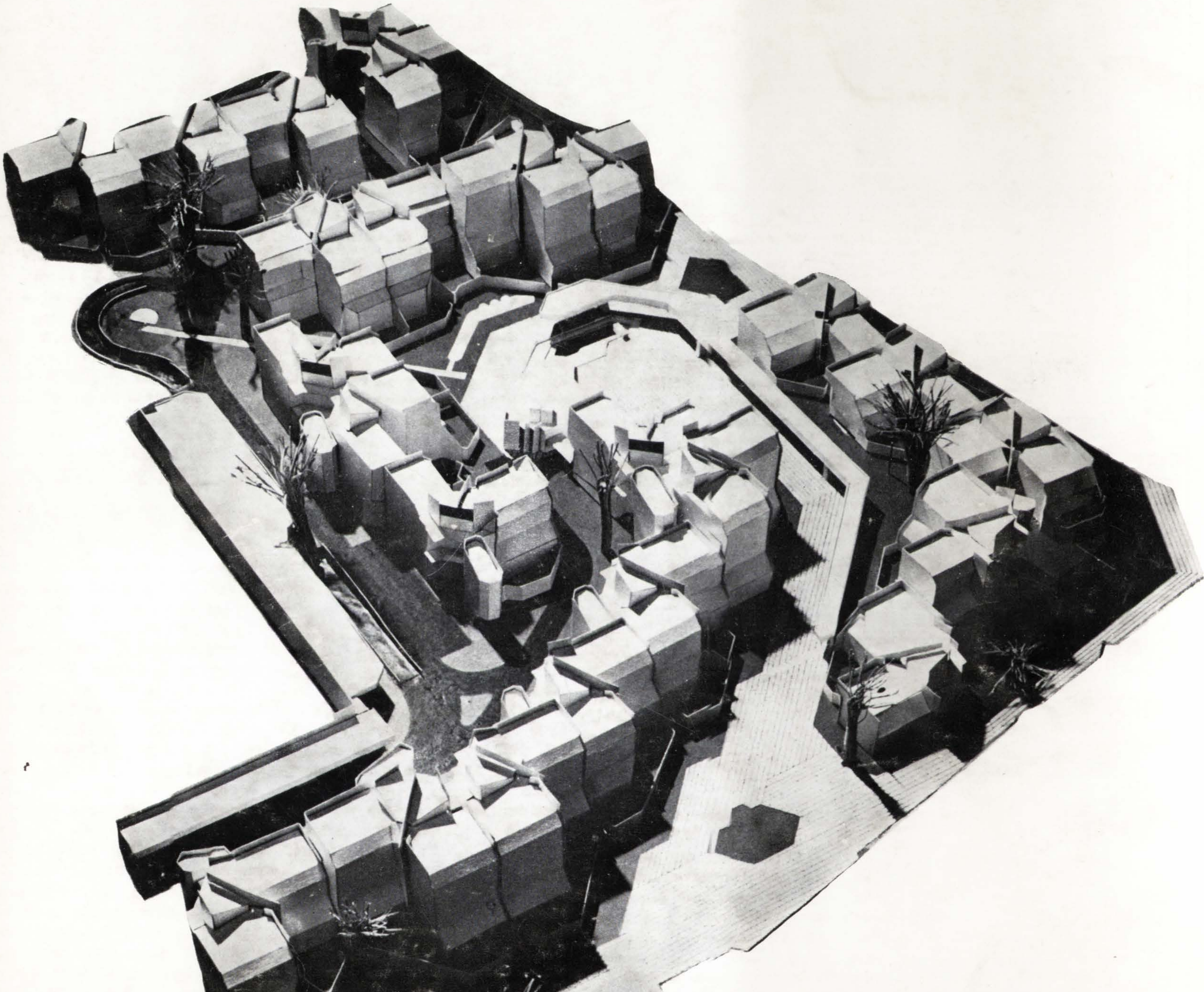
*ARTICLES À SIGNALER:*

## LA VILLE. CIVLISATION — ART.

*p. 10*

Notre revue s'est proposé de discuter dans une série d'articles quelques-uns des problèmes actuels ayant trait à la modalité d'intégrer l'art dans la civilisation urbane. Conformément au programme national élaboré par le Parti Communiste Roumain, dans les 20 années à venir aura lieu un processus d'urbanisation qui évitera de concentrer la population et l'industrie dans les grandes villes chaotiques, en assurant le développement économique équilibré de toutes les zones du pays — processus d'urbanisation ayant, de la sorte, un caractère harmonieux, à l'échelle humaine. Le cycle consacré à la Ville met en question les problèmes spécifiques du rapport art-civilisaton dans la perspective d'un programme constructif d'essence humaniste, destiné à engager l'art en tant que facteur constructif, fonctionnel des structures de la ville moderne.

---

Eratâ

În numărul 6/1972 al « Artei » s-au strecurat, la legende, unele erori. Astfel la pag. 10 cele două legende au fost inversate; la pag. 21 în loc de : « Hanul lui Manuc. Detaliu de decorație, stuc » se va citi : « Curtea Veche. Scară cu pridvor ».